





BIOGRAPHIE

UNIVERSELLE

DES MUSICIENS

ET

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE

DEUXIÈME ÉDITION

ENTIÈREMENT REFONDUE ET AUGMENTÉE DE PLUS DE MOITIÉ

PAR F. J. FÉTIS

MAÎTRE DE CHAPELLE DU ROI DES BELGES
DIRECTEUR DU CONSERVATOIRE ROYAL DE MUSIQUE DE BRUXELLES, ETC.

TOME CINQUIÈME

PARIS

LIBRAIRIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES, FILS ET Cie

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, RUE JACOB, 56

1863

BIOGRAPHIE

UNIVERSELLE

DES MUSICIENS

TOME CINQUIÈME

TYPOGRAPHIE DE H. FIRMIN DIDOT. — MESNIL (EURE).

BIOGRAPHIE

UNIVERSELLE

DES MUSICIENS

ET

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE

DEUXIÈME ÉDITION

ENTIÈREMENT REFONDUE ET AUGMENTÉE DE PLUS DE MOITIÉ

PAR F. J. FÉTIS

MAÎTRE DE CHAPELLE DU ROI DES BELGES

DIRECTEUR DU CONSERVATOIRE ROYAL DE MUSIQUE DE BRUXELLES, ETC.

TOME CINQUIÈME



PARIS

LIBRAIRIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES, FILS ET Cie

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, RUE JACOB, 56

1863

BIOGRAPHIE

UNIVERSELLE

DES MUSICIENS

K

KECHLINA (Jean), le plus ancien luthier italien connu jusqu'à ce jour, travailla à Brescia, vers 1450. On connaissait de lui autrefois quelques anciennes violes de diverses formes conservées dans les cabinets des curieux; mais la plupart de ces vieux instruments ont disparu parce qu'on les a dépecés pour en faire des altos et des violons.

KECK (Jean), moine bénédictin de l'abbaye de Tegernsée, dans le quinzième siècle, était né à Giengen, dans le diocèse d'Augsbourg, et fut professeur de théologie en cette ville. Il a été connu de quelques écrivains sous le nom de *Fr. Joannes Augustanus* (voyez *Biblioth. August.*, de Weith, p. 93). Au nombre de ses ouvrages, on en trouve un qui était autrefois conservé en manuscrit à l'abbaye de Tegernsée, et qui a pour titre : *Introductorium musicæ*. Cet écrit, qui est daté de 1442, a été inséré par l'abbé Gerbert dans sa *Collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique*, t. III, p. 319-329. Il concerne particulièrement les proportions géométriques des intervalles des sons.

KEEBLE (Jean), né à Chichester, en 1737, fut d'abord élève de Kelway, frère du célèbre Kelway de Saint-Martin; puis il se rendit à Londres, où il reçut des leçons d'orgue et de composition de Pepusch (*voyez* ce nom). Devenu organiste distingué, il fut chargé de jouer l'orgue à l'ouverture du Jardin du Ranelagh, et Roseingrave (*voyez* ce nom) le choisit pour le remplacer comme organiste à la chapelle de Saint-Georges, dans *Hanover-Square*. Plus tard, il lui succéda dans cette place, qu'il conserva jusqu'en 1794. On n'a pas de renseignements sur l'époque de la mort de cet artiste. Il a publié cinq livres de pièces pour l'orgue qui ont été plusieurs fois réimprimées chez les divers éditeurs de musique de Londres, et en dernier lieu chez Clementi sous le titre de : *Keeble's organ pieces*. On trouve aussi dans le catalogue de Preston (Londres, 1795) : *Keeble's and Kirman's 40 interludes to be played between the verses of the Psalms, expressly composed for the use of the Church* (Quarante préludes de Keeble et de Kirkmann pour jouer entre les versets des psaumes, composés spécialement pour l'usage de l'église). Keeble avait adopté les opinions de son maître Pepusch concernant la musique des Grecs; il a exposé sa doctrine dans un livre intitulé : *The Theory of harmonie, or an illustration of the Grecian Harmonica, in two parts* (Théorie de l'harmonie, ou explication de la musique harmonique des Grecs), Londres, 1784, gr. in-4°. De bonnes analyses du livre de Keeble se trouvent dans l'*European Magazine* (ann. 1785, t. VI, mars, p. 186, mai (353), et juin (431), ainsi que dans la *Monthly Review*, vol. LXXIII. L'auteur de la critique, dans ce dernier journal, montre une grande sévérité dans son jugement. Le but que se propose Keeble est de faire, dans la première partie de son livre, l'exposé de la doctrine musicale des Grecs, d'après les traités attribués à Euclide, celui d'Aristoxène, et celui de Bacchius l'ancien. Dans la seconde partie, il entreprend de concilier la doctrine tonale des Grecs avec celle de la musique moderne : c'est là qu'il s'égare. Toutefois, le livre de Keeble n'est pas dépourvu de mérite.

KEEGAN (Guillaume), professeur de langues et de calcul commercial à Londres, vivait au commencement de ce siècle. On a de lui un livre qui a pour titre : *New dialogues in French and English; containing exemplifications of the parts of speech, and the auxiliary and actives verbs, with familiar conversations on the following subjects, History, Arithmetic, Botany, Astronomy, the Comet, the Opera, Singing, Hippodramatic performances, Italian painting, Music*, etc., Londres, 1811, in-12.

KEFERSTEIN (Gustave-Adolphe), connu sous le pseudonyme de **K. STEIN**, est né à Crœllwitz, près de Halle, en Saxe, le 13 décembre 1799. Son père, fabricant de papier, connu par plusieurs inventions de machines, alla, peu de temps après la naissance de son fils, fixer son séjour à Weida, dans le Voigtland, où Keferstein reçut plus tard des leçons de chant, de piano et de composition du *cantor* Hægel. A l'âge de quatorze ans, il fréquenta le Gymnase de Géra, et pendant son séjour en cette ville, il eut occasion de former son goût par l'audition des œuvres de Mozart, de Beethoven et d'autres maîtres célèbres. Après quatre années d'études brillantes, il se rendit à l'Université de Halle, pour y faire un cours de théologie. Là, il fit la connaissance de Naue, musicien instruit qui lui fit faire des progrès dans les diverses parties de l'art. Ses liaisons avec quelques jeunes artistes et littérateurs de mérite commencèrent à tourner dès lors ses vues vers l'esthétique. Trois années de séjour à Halle lui firent atteindre le terme de ses études de théologie; il accepta alors (en 1820) une place de précepteur dans une maison particulière à Weimar, où il fut admis dans la maison de Hummel et chez Gœthe. Il n'a quitté cette place que pour celle d'aumônier et de diacre à Jéna. Dans un des voyages qu'il faisait quelquefois à Dresde pour entendre de la musique, il s'est marié. Lié d'amitié avec Robert Schumann, il fut un de ses premiers collaborateurs dans la rédaction de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipsick*. Les articles relatifs à la musique qu'il a donnés dans différents journaux ont été publiés sous le pseudonyme de *K... Stein*. Ayant été nommé pasteur à Wickerstædt, en Thuringe, Keferstein passa dans cette situation les vingt dernières années de sa vie. Il est mort le 10 janvier 1861, à l'âge de soixante et un ans accomplis. Parmi ses écrits, on remarque l'*Essai sur la partie comique de la musique*, publié dans l'ouvrage périodique intitulé *Cæcilia* (t. XV), qui a donné lieu à une polémique terminée par un autre article sur le même sujet, inséré dans la *Gazette musicale de Leipsick* (janvier 1835), et une allégorie musicale intitulée : *Kœnig Mys von Fidibus* (le Roi Mys de Fidibus), dans la *Cæcilia* (cah. 61-64). On a aussi du docteur Keferstein un discours ou sermon qu'il prononça dans l'église Saint-Michel à Jéna, en 1839, le dix-septième dimanche après la Trinité, sur un texte des actes des apôtres, et qui a été publié sous ce titre : *Die Kunst von ihrer Schattenseite* (l'Art sous ses divers aspects), Jéna, 1839, seize pages in-8°. Le 15 octobre 1841, il a prononcé à l'Académie d'Erfurt, dont il était membre correspondant, un discours sur la relation de la musique avec la pédagogique (*Ueber das Verhältniss der Musik zur Pædagogik*), publié à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel, 1841, in-8° de seize pages. Enfin, le 15 octobre 1843, le docteur Keferstein a fait, à l'occasion du jour de naissance du roi de Prusse, Frédéric-Guillaume IV, une leçon à l'Académie des sciences d'Erfurt, sur l'*Oratorio*. Ce morceau a été publié dans la *Gazette musicale de Leipsick* (t. XLV, p. 873, 897 et 921).

KEGEL (Emmanuel), directeur de la chapelle du comte de Reuss, né à Géra, en 1655, fit ses études au Gymnase de Gotha, et fréquenta ensuite l'Université de Jéna. D'abord *cantor* à Neustadt, il ne conserva cette position que six mois; puis il remplit les mêmes fonctions à Saalfeld et enfin à Géra, où le comte de Reuss le nomma directeur de sa chapelle. Il mourut subitement à Breslau, le 23 juin 1724. Son meilleur élève est le maître de chapelle Stœlzel. Ses compositions sont restées en manuscrit.

KEGEL (Louis-Henri), fils du précédent, né à Géra le 23 octobre 1705, alla terminer ses études à l'Université de Leipsick, après les avoir commencées dans le lieu de sa naissance. En 1726, il obtint la place d'organiste de l'église Saint-Salvador de Géra ; sept ans après, il alla par ordre du comte de Reuss, son protecteur, apprendre la composition à Gotha, chez Stœlzel, ancien élève de son père. De retour à Géra, il a rempli sa place d'organiste jusqu'en 1770, époque de sa mort. Ses compositions n'ont pas été publiées.

KEGEL (Chrétien-Henri), descendant de cette famille, et organiste à Géra, s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1° *Orgelschule, zunæchst fur Organisten in kleinen Stædten und auf dem Lande* (École

d'orgue à l'usage des organistes des petites villes et des campagnes), Leipsick, Breitkopf et Hærtel.

KEGEL (Charles-Chrisvian) né, le 30 septembre 1770, à Frankleben près de Merse-bourg, fut élève de Kittel et se montra digne d'un tel maître par son talent sur l'orgue et par le mérite de ses compositions. En 1807, il obtint les places de cantor et d'instituteur de l'école communale à Gunglossümmen, près de Weissensée, dans la Thuringe. C'est dans cette position modeste et peu faite pour exciter l'imagination qu'il passa le reste de sa vie. Cependant à l'âge de cinquante-six ans, il fit un voyage à Leipsick et y donna, en 1826, un concert d'orgue à l'église Pauline, dans lequel il fit admirer son habileté. Cet artiste distingué est mort le 28 janvier 1843, laissant en manuscrit la plupart de ses ouvrages. On a publié de lui dix préludes et finales pour l'orgue sous le titre : 10 *Vor-und Nachspiele für die Orgel*, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Deux autres préludes de sa composition ont été publiés dans la vingt-neuvième année de la *Gazette générale de musique* de Leipsick, et Kœrner, d'Erfurt, a inséré une fugue de cet artiste dans son nouveau journal d'orgue (*Neues Orgel-Journal*). Tout le reste, consistant en un grand nombre de morceaux pour l'église, de pièces et fugues d'orgue, est resté en manuscrit.

KEHL (Jean-Balthazar), né à Cobourg dans la première partie du dix-huitième siècle, fut d'abord organiste à Erlang, et ensuite *cantor* à Bayreuth. En 1780, il devint aveugle. Il a fait imprimer à Nuremberg, en 1770, quatre suites de chorals variés pour l'orgue, et plus tard, quelques sonates pour le clavecin. La Bibliothèque royale de Berlin possède de cet artiste, en manuscrit, *Andantino*, avec neuf variations pour le clavecin. Il a laissé en manuscrit : 1° *Les Bergers à la crèche de Bethléem*, oratorio. 2° *les Pèlerins de Golgotha*, idem. 3° Plusieurs morceaux de musique instrumentale. Kehl est mort vers 1790.

KEIFFER (Chrétien), chanoine prémontré et organiste du monastère d'Auge, en Bavière, vécut au commencement du dix-septième siècle, et mourut le 12 avril 1627. Il est auteur d'un recueil intéressant de cantiques à quatre voix égales pour le temps de Noël, publié sous ce titre singulier : *Odæ soporiferæ ad infantulum Bethlehemiticum sopiendum, quatuor vocibus æqualibus factæ;* Augustæ Vindelicorum, 1612, in-4°. On a aussi de lui un œuvre contenant une messe et des motets à six voix, intitulé : *Flores musici seu divinæ laudis odores suavissimi, in quibus cantiones cum missa, senis decantandæ vocibus, adjuncto basso pro organo*. Ingolstadt, 1618, in-4°.

KEIL (Jean), virtuose sur le cor, né en Bohême, véeut à Prague pendant quelques années. Son instrument était le cor chromatique ou à pistons, dont il a disputé la priorité d'invention à Stœlzel (*voyez* ce nom). Keil a eu une fille cantatrice qui chantait au théâtre de Weimar en 1842. Il voyagea avec elle pour donner des concerts.

KEILHOLZ (Christine-Madeleine-Élisabeth), *voyez* Hassloch.

KEINSPECK (Michel), musicien de la fin du quatorzième siècle, né à Nuremberg, est connu par un traité de plain-chant, intitulé : *Lilium Musice plane;* Basileæ, p. Michaelem Furter, 1496, in-4°. Un exemplaire de cette édition existait dans la bibliothèque du comte de Boutourlin (n° 564 de son catalogue); M. Brunet, qui le cite (*Nouvelles recherches bibliographiques*, t. II, pag. 259), ajoute que c'est un opuscule de douze feuillets, en beaux caractères gothiques, sign. *a-b.*, avec musique. Maittaire, Panzer, Forkel et tous les bibliographes ont ignoré l'existence de cette édition. En 1789, J.-F. Christmann a signalé, dans la *Gazette musicale de Spire* (pag. 354), l'existence d'une autre édition du même livre qu'il avait trouvée dans la bibliothèque de Stuttgard; elle a aussi pour titre : *Lilium Musice plane*. A la fin du dernier feuillet, on lit : *Explicit Lilium Musice plane Michaelis Keinspeck de Nurnberga musici Alexandrini benemeriti, una cum psalmodia utriusque tam majoris quam minoris intonatione secundum omnes tonos et exercitio solmisandi noviter adjunctis;* Impressum Ulmæ per Joh. Schæffler, 1497, petit in-4° de quinze feuillets. Un exemplaire de cette édition est à la bibliothèque royale de Berlin. Gerber a cru que cette édition était la première (voyez *Neues hist. biogr. der Tonkunst*, 3 *Th.*, col. 27); mais on vient de voir que c'est une erreur. Maittaire (*Annales typograp.*, t. IV, pag. 739), et Panzer (*Annal. typog.*, t. III) indiquent une troisième édition donnée à Augsbourg, en 1498, in-4°, dont Forkel paraît avoir vu un exemplaire dans la bibliothèque du monastère de Buxheim (*Allg. Litter. der Music.*, p. 297). J'ignore si c'est d'après cette édition qu'il écrit le nom de l'auteur *Keinsbeck*. Le savant bibliographe

1.

G.-W. Zapf fait connaître, dans son histoire des imprimeurs d'Augsbourg (*Augsburg Buchdrucker-Geschichte*, I *th.*, p. 135), une quatrième édition du même livre, déjà indiquée par Gesner dans sa *Bibliothèque universelle*; l'article de Zapf est ainsi conçu : *Michael Reinspeck Musicus Alexandrinus, Lilium Musicæ planæ*. L'*explicit* est comme dans les éditions précédentes. A la fin, on lit : *Impressum Auguste per Johannem Froschauer, anno Domini MCCCCC*, in-4°. Ainsi qu'on le voit, le nom de *Keinspeck* est ici changé en celui de *Reinspeck*; cette faute, qui a été faite aussi par Christmann, dans son article de la *Gazette musicale de Spire*, provient sans doute de la forme incertaine du K allemand, et de sa ressemblance avec l'R. Un exemplaire de chacune des éditions de 1497 et 1498 se trouve dans la Bibliothèque impériale de Vienne, suivant les renseignements que M. Mosel nous fournit dans sa description de cette bibliothèque (*Geschichte der K.K. Hofbibliothek zu Wien*, pag. 366). Les exemplaires de ces quatre éditions du livre de Keinspeck sont de la plus grande rareté. Il en existe une cinquième sous le même titre : *Lilium musice plane Joannes Knoblauch typis æreis excepit Argentinæ*, 1506, seize feuillets petit in-4°. J'ai vu un exemplaire de cette édition dans les collections de feu Landsberg, à Rome. Le nom de l'auteur y est orthographié *Künspeck* (*Michael*).

Forkel (*loc. cit.*) dit qu'on ne sait pas pourquoi Keinspeck est appelé *musicus Alexandrinus* au titre de son livre, et ajoute que son nom ne se trouve pas dans le catalogue des artistes et des savants de Nuremberg publié par Woll et Doppelmayer. Je pense que l'expression *Musici Alexandrini* indique que Keinspeck fut attaché, comme beaucoup de musiciens belges, français et espagnols de ce temps, à la chapelle pontificale, sous le pape Alexandre VI, qui fut élu le 11 août 1492, et gouverna l'Église jusqu'au 18 août 1503. Je n'ai pu vérifier le fait dans le catalogue de chapelains-chantres de cette chapelle donné par A. Adami de Bolsena, à la suite de ses *Osservazioni per ben regolare il coro della Capella Pontificia*, parce que, à l'exception de Josquin Deprés, il ne cite dans sa liste aucun musicien antérieur au pontificat de Paul III; mais il me semble que c'est la seule explication qu'on puisse donner des mots dont il s'agit.

KEISER (Reinhard), un des plus illustres compositeurs de l'école allemande, naquit vers 1673, dans un village situé entre Weissenfels et Leipsick. Son père, musicien distingué qui a laissé en manuscrit de bonnes compositions pour l'église, lui enseigna les éléments de la musique; puis il entra à l'école Saint-Thomas de Leipsick, où il fit ses études, qu'il termina à l'université de cette ville. Le génie de Keiser se manifesta de bonne heure : cet artiste avait à peine dix-neuf ans lorsque la cour de Wolfenbüttel le chargea (en 1692) d'écrire la musique d'une pastorale intitulée *Ismène*. Cette époque était l'aurore de l'opéra allemand qui, jusqu'alors, avait emprunté son style aux compositions italiennes et françaises. Dès ses premiers essais, Keiser fit entrevoir un génie original destiné à s'affranchir, au moins en beaucoup de choses essentielles, de toute imitation. Le succès de sa pastorale lui fit confier, l'année suivante, la composition de *Basilius*, opéra sérieux, qui ne fut pas moins bien accueilli. L'Opéra national de Hambourg était alors le plus florissant de toute l'Allemagne : Keiser résolut d'aller essayer ses forces sur ce théâtre; il y arriva vers la fin de 1694, et fit représenter son *Basilius*. La musique de cet ouvrage était si différente de ce qu'on avait entendu jusqu'alors, et sa supériorité était si incontestable, que le public montra, dès ce moment, une prédilection pour les ouvrages de Keiser. Cependant, trois années s'écoulèrent avant qu'il pût faire jouer quelque autre ouvrage, parce que des engagements pris envers d'autres compositeurs, et peut-être aussi quelques intrigues d'artistes alarmés par la puissance de son talent, firent occuper la scène pendant tout ce temps. Enfin, il put donner *Irène*, en 1697, puis *Janus*, et la pastorale d'*Ismène*, fraîche et gracieuse composition qu'on entendait encore avec plaisir longtemps après. Pendant quarante ans, Keiser fut le plus actif, le plus abondant et le plus aimé des compositeurs du théâtre de Hambourg. Mattheson compte cent seize opéras sortis de sa plume dans cette série d'années, non compris tous ceux qu'il fit en société avec d'autres musiciens, ou dans lesquels il introduisit des airs, quoiqu'il eût aussi écrit beaucoup d'oratorios et de morceaux de musique d'église.

En 1700, Keiser institua des concerts d'hiver qui furent peut-être les plus brillants qu'il y ait jamais eu. Un choix de la meilleure musique de ce temps, le meilleur orchestre qu'il fût possible de rassembler alors, le choix des meilleures cantatrices et des virtuoses les plus distingués, parmi lesquels on remarquait l'ex-

cellent violoniste Reinwald, n'étaient pas les seules causes de l'empressement du public pour ces solennités. Le luxe qui brillait dans la salle de ces concerts, les mets délicats, les vins exquis qu'on y servait, composaient, de la distraction qu'on y venait chercher, le plaisir le plus vif et le plus complet. Keiser y paraissait lui-même vêtu avec élégance et avec le ton d'un homme du monde. Mattheson, contemporain de ces concerts, et qui en dirigea plusieurs fois l'orchestre, déclare (*Grundlage einer Ehren-Pforte*, p. 132) qu'il n'a point vu de cour où il y eût autant de magnificence et de bon goût. Au commencement de 1702, l'entreprise de ces concerts cessa; mais, en 1703, Keiser s'associa avec un Anglais, nommé *Drusike*, pour prendre la direction de l'Opéra. L'entreprise sembla d'abord prospérer; mais après quelques années, les folles dépenses de cet Anglais, et peut-être aussi de Keiser, ruinèrent l'entreprise. Poursuivi par ses créanciers, le compositeur fut obligé de se cacher; mais bientôt rappelant son courage, il écrivit dans un court espace de temps huit opéras qui furent considérés comme ses plus beaux, et qui lui procurèrent des sommes assez considérables pour satisfaire ses créanciers. Dans le même temps (1709), il épousa une demoiselle d'Oldenbourg, fille d'un riche musicien du conseil, et cantatrice distinguée dont le talent prêta de nouveaux charmes aux productions de l'artiste célèbre. Ainsi se trouvèrent réparées toutes les conséquences de son désastre.

En 1716, Keiser organisa de nouveaux concerts avec Mattheson; ils n'obtinrent pas la même vogue que les premiers. Six ans après, le comte de Wedel lui fit, de la part du roi de Danemark, des propositions qui furent acceptées. Keiser se rendit à Copenhague et y fut mis en possession de la place de maître de chapelle de la cour. Quelques années plus tard, il retourna à Hambourg, où il obtint, en 1728, la direction de la musique de l'église Sainte-Catherine, avec le titre de chanoine. Alors l'activité de son génie se réveilla pour la production d'une grande quantité de musique d'église. En 1729, Keiser se rendit à Moscou avec sa fille, qui devint la femme du violoniste et compositeur Verocai. Keiser resta dans cette ville et à Saint-Pétersbourg jusqu'en 1730. L'impératrice l'avait chargé de la direction de son opéra. En cette qualité, il prit la résolution de faire un voyage en Italie pour y engager des chanteurs et des instrumentistes; mais, arrivé à Hambourg, il ne put se décider à s'en éloigner de nouveau et ne s'acquitta pas de sa mission. Pendant plusieurs années on ignora à Saint-Pétersbourg ce qu'il était devenu. En 1734, il écrivit son opéra de *Circé*: ce fut son dernier ouvrage. Retiré depuis ce temps chez sa fille, dont il avait fait une cantatrice excellente, il vécut dans le repos pendant quelques années, et mourut à l'âge de soixante-six ans, le 12 septembre 1739.

Les artistes les plus célèbres, les musiciens les plus instruits, se sont accordés dans les éloges qu'ils donnent au génie et aux ouvrages de Keiser. Mattheson et Scheibe, si avares de louanges, n'hésitent point à lui attribuer la première place parmi les compositeurs dramatiques des temps antérieurs à leur époque. Ils assurent que Hændel et Hasse ne se sont formés que d'après lui, et qu'ils ont même emprunté à ses ouvrages des traits originaux qu'ils ont ensuite développés. C'était aussi l'avis de Telemann; celui-ci ajoutait que Graun devait beaucoup à la lecture des œuvres de Keiser. Au surplus, Hændel et Hasse n'ont jamais nié les obligations qu'ils avaient à cet homme de génie. Burney rapporte, dans le deuxième volume de son Voyage musical en Allemagne, que Hasse lui dit à ce sujet « qu'il « considérait Keiser comme le premier musi- « cien de l'univers (en son genre); que cet « homme célèbre avait écrit un plus grand « nombre d'ouvrages qu'Alexandre Scarlatti « (le plus fécond des compositeurs italiens de « ce temps), et que ses mélodies, malgré les « changements que cinquante ans avaient « apportés dans la musique, avaient tant de « grâce et d'élégance, qu'on pouvait les mêler « parmi d'autres modernes, sans que les con- « naisseurs mêmes pussent les reconnaître. » Le maître de chapelle Reichardt s'exprime avec le même enthousiasme, dans son *Magasin musical* (p. 36), sur le mérite des compositions de Keiser. De tels éloges n'étonneront point ceux qui ont entendu le fragment des compositions de ce grand artiste que j'ai fait exécuter dans mon premier concert historique de l'Opéra, et qui se souviennent de la profonde impression qu'il fit sur l'auditoire.

Les qualités par où Keiser se distingue sont la justesse et la profondeur de l'expression, unies à l'originalité des formes. Comme la plupart des maîtres de son école, il a une harmonie forte et pénétrante, mais ses successions d'accords ont je ne sais quoi qui lui appartient en propre. Ainsi que J.-S. Bach, il instrumentait d'instinct, et nullement d'après les conventions ordinaires. Il a placé jusqu'à quarante-neuf airs dans son opéra de *Fredegonde*,

et tous ont un effet particulier résultant de cette originalité de dispositions. Tantôt il n'a pour orchestre que la basse avec le clavecin et des instruments à cordes pincées; ou bien, c'est simplement le quatuor; d'autres fois, des hautbois seuls accompagnent la voix, ou c'est une flûte douce et des violes. Gerber cite un air (*Vieni a me, dolce oggetto*) qui n'a pour accompagnement qu'un violon concertant, et un autre, qu'un seul hautbois avec la basse. On ne peut s'empêcher d'admirer les ressources que le compositeur tirait de si faibles moyens.

Tous les opéras de Keiser ne sont pas connus; ceux qu'il a composés à Copenhague, ainsi que beaucoup d'airs détachés, ont péri dans l'incendie du palais de cette ville, en 1794. Parmi les cent seize ouvrages dramatiques composés par Keiser seul, suivant Mattheson, on ne connaît que les soixante-dix-sept dont les titres suivent : 1° *Ismène*, 1692, à Wolfenbüttel. 2° *Basilius*, 1693, *ibid.* et 1694, à Hambourg. 3° *Mahomet*, 1696, à Hambourg, ainsi que tous ceux qui suivent. 4° *Adonis*, 1697. 5° *Irène*, 1697. 6° *Janus*, 1698. 7° *La Pomme d'or transportée des régions hyperboréennes dans la Cimbrie*, 1698. 8° *Ismène*, refaite. 9° *Iphigénie*. 10° *Hercule*. 11° *Le Retour de l'Age d'or*. 12° Ballet pour la fête de l'empereur Léopold. 13° *La Forza della virtù*, 1701. 14° *Endymion*. 15° Ballet prussien. 16° *Stærtebecker und Gœdje Michel*. 17° *Psyché*, 1701. 18° *Circé*, 1702. 19° *Pénélope*, 1702. 20° *Pomone*, 1702. 21° *Orphée*, première et deuxième partie, 1702. 22° Nouveau ballet prussien, 1702. 23° *Claudius*, 1703. 24° *Minerve*, 1703. 25° *Salomon*, 1703. 26° *Nabuchodonosor*, oratorio, 1704. 27° *Octavie*, 1705. 28° *Lucrèce*, 1705. 29° *La Fedeltà coronata*, 1706. 30° *Masaniello furioso*, 1706. 31° *Sueno*, 1706. 32° *Il Genio di Holsazia*, 1706. 33° *Almira*, 1706. 34° *Le Carnaval de Venise*, 1707. 35° *Hélène*, 1709. 36° *Helias et Olympie*, 1709. 37° *Desiderius*, 1709. 38° *Orphée dans la Thrace*, 1709. 39° *Arsinoe*, 1710. 40° *La Foire de Leipsick*, 1710. 41° *L'Aurore*, 1710. 42° *Jules-César*, 1710. 43° *Crésus*, 1711. 44° *Charles V*, 1712. 45° *Diane*, 1712. 46° *Héraclius*, 1712. 47° *L'Inganno fedele*, 1714. 48° *La Virtù coronata*, 1714. 49° *Le Triomphe de la Paix*, 1715. 50° *Frédegonde*, 1715. 51° *Caton*, 1715. 52° *Artémise*, 1715. 53° *La Fête d'Avril à Rome*, 1716. 54° *La Maison d'Autriche triomphante*, 1716. 55° *Achille*, 1716. Cet ouvrage qui, d'après une indication de la main de Keiser, est le soixante-sixième qu'il a écrit, fait voir qu'il y a des lacunes dans la liste précédente. 56° *Julie*, 1717. 57° *Tomyris*, 1717. 58° *Trajan*, 1717. 59° *Bellérophon*, 1717. 60° *Ariane*, 1722. 61° *Ulysse*, 1722. 62° *L'Arménien*, Copenhague, 1722. 63° *La Grande-Bretagne en allégresse*, Hambourg, 1724. 64° *Cloris*. 65° *Bretislaus*, 1725. 66° *La Foire annuelle de Hambourg*, 1725. 67° *L'Époque de la Bataille de Hambourg*, 1725. Dans la préface de cet ouvrage, on voit qu'il était le cent septième opéra de Keiser : la lacune de 1717 à 1722, et le séjour de Copenhague doivent avoir fourni beaucoup d'ouvrages inconnus aujourd'hui. 68° *L'Anniversaire de la Naissance du prince de Galles*, 1726. 68° (*bis*) *Ulysse*, pour le théâtre de Hambourg, en 1727, différent de celui de 1722. 69° *Mistevojus*, 1726. 70° *Jodelet*, 1726. 71° *Le Prince muet; Atys*, intermède, 1728. 72° *Barbacola*, intermède, 1728. 73° *Nabuchodonosor*, refait, 1728. 74° *Lucius Verus*, 1729. 75° *Parthénope*, 1733. 76° *Circé*, 1734. Walther attribue aussi un opéra de *Sancio* à Keiser; mais Mattheson dit que cet ouvrage est de Telemann. Les compositions de Keiser qui ont été publiées sont : 1° Cantates pour une voix, avec deux violons, basse et clavecin, sous ce titre : *R. Keisers Gemuths-Ergœtzung, bestehend in einigen Sing-Gedichten, mit einer Stimme und unterschiedlichen Instrumenten*, Hambourg, Nicolas Spieringk, 1698, in-4° obl. 2° *Erlesene Sætze aus der opera* l'Inganno fedele (Collection choisie des airs de l'*Inganno fedele*, avec violons, hautbois, basse et clavecin), Hambourg, 1714, in-fol. Quelques-uns de ces morceaux sont de la plus grande beauté. 3° *Componimenti musicali, oder deutsche und italienische Arien, nebst unterschiedlichen Recitativen aus* Almira *und* Octavia (Compositions musicales, ou airs allemands et italiens entremêlés de récitatifs des opéras *Almira* et *Octavia*), Hambourg, Zacharie Hærtel, 1706, in-4° obl. 4° *Divertimenti serenissimi*, consistant en différentes cantates, en duos et airs avec clavecin, Hambourg, 1713, in-fol. 5° Soliloques choisis dans l'oratorio *Jésus martyrisé*, exécuté dans la semaine sainte des années 1712 et 1713, Hambourg, 1714, in-fol. 6° *Musikalisch Landlust* (Amusements musicaux de la campagne), cantates avec basse continue pour le clavecin, Hambourg, 1714, in-4° obl. 7° *Kaiserliche Freidenpost* (Messager impérial de la poste), composé de chants et duos avec instruments, Hambourg, 1715, in-fol. 8° Pensées bien-

heureuses de salut, airs, duos, chœurs et récitatifs tirés de l'oratorio *Jésus martyrisé*, Hambourg, 1715. Je crois que c'est une réimpression, ou plutôt un changement de titre du recueil n° 5. 9° *Weinachts-cantate für 2 soprani, 2 violinen, viole and Bass* (Cantate de Noël pour deux voix de soprano, deux violons, alto et basse, en partition), Hambourg (sans date), in-fol. 10° Airs de *la Forza della virtu* (en allemand), Hambourg, 1701, in-fol. M. le docteur Lindner (*voyez* ce nom) a publié, comme deuxième volume de son livre *Die erste Stehende deutsche Oper* (les plus anciens Opéras allemands existants), neuf morceaux extraits des opéras de Keiser représentés depuis 1700 jusqu'en 1734, en partition, avec des arrangements pour le piano, sous ce titre : 9 *Compositionen aus den Jahren* 1700-1734. *Ouverture, 7 Opernarien und Duett von Reinhard Keiser*, Berlin, Schlesinger, 1855. Le choix de ces morceaux est fait avec beaucoup de discernement : on y trouve l'ouverture de l'opéra de *Jodelet*, un air pour contralto de la *Forza della virtu* (die Macht der Tugend), un air de ténor et un air de basse tirés de *Pomone*, un air pour soprano de l'*Orpheus*, un air pour ténor de la *Diana*, et deux petits airs, également pour ténor, extraits de *Circé*, dernier opéra de ce grand artiste; enfin, un duo pour soprano et contralto tiré de la *Diana*. Tout cela offre le plus grand intérêt. On connaît aussi du même compositeur, en manuscrit : 1° Musique de chambre, composée pour le roi de Danemark. 2° Sérénade pour les noces du prince Othon-Louis (Reichardt en possédait la partition). 3° Mottet pour soprano solo, deux violons, viole et basse continue; Gerber en possédait la partition. 4° Sérénade sur le texte allemand *Das um den Rang streitende Friedenburg*, etc., manuscrit daté de 1726.

Il a été fait si peu de copies des opéras de Keiser, qu'ils sont devenus de la plus grande rareté. Burney possédait les manuscrits originaux de ses opéras *Héraclius, Cloris, Janus, Ariane* et de l'oratorio *Nabuchodonosor;* la valeur de ces précieuses reliques était si peu connue en Angleterre, qu'à la vente de sa bibliothèque, en 1814, la première partition ne fut vendue que 7 schellings (8 fr. 75 c.); la deuxième, 2 sch. (2 fr. 50 c.); la troisième, le même prix; la quatrième, 7 sch., et l'oratorio, 5 sch. 6 pence (6 fr. 77 c.), tandis qu'une collection de vieux madrigaux anglais a été payée 24 livres sterling (600 francs). La Bibliothèque royale de Berlin conserve, heureusement, les partitions des opéras : *Adonis, Janus, la Forza della virtu, Pomona, Orpheus, Octavie, Masaniello, Diana, Tomyris, Ulysse* (de 1727), *Jodelet* et *Claudius César*. On trouve aussi dans la même bibliothèque les partitions des ouvrages de Keiser dont voici les titres : 1° Oratorio de la *Passion*, composé en 1712 sur la poésie de B.-H. Brockes. 2° Un autre oratorio sur le même sujet, composé en 1729, d'après le texte de saint Marc. 3° Le motet *Sanctus est Dominus* (en *sol* majeur), pour quatre voix et instruments. 4° *Kyrie* et *Gloria* (en *la* mineur), à quatre voix et instruments. Je possède une ancienne copie de quelques airs et des chœurs de *Basilius*, d'*Almira* et de *Lucrèce*.

KELLER (Henri-Michel), né à Nordhausen, le 10 février 1638, eut pour maître d'orgue et de composition Bernard Meyer, organiste à Zerbst. En 1658, il obtint la place de chantre à Berga, quoiqu'il ne fût âgé que de vingt ans. Quatre ans après, il fut nommé organiste à Frankenhausen, où il mourut, le 20 mai 1710. Il a laissé en manuscrit des chorals variés pour l'orgue, que Walther, bon juge en cette matière, estimait beaucoup.

KELLER (Godefroid), claveciniste distingué, né en Allemagne, se fixa à Londres, vers le commencement du dix-huitième siècle. Il paraît avoir joui en Angleterre d'une brillante renommée, car au titre d'un traité d'accompagnement publié après sa mort, il est appelé *The late famous M. G. Keller*. On connaît sous son nom : 1° 6 *sonate a cinque, cioè 3 a 2 violini, tromba o oboe, viola e continuo*, Londres, 1710, Amsterdam, Roger, in-fol. 2° 6 *sonate a 2 flauti e basso continuo*, Amsterdam, Roger. Cet ouvrage ne fut publié qu'après sa mort. 3° *A complete Method of attaining to a thorough-bass upon either organ, harpsichord, or theorbo-lute, by the late famous M. Godfrey Keller; with a variety of proper lessons and fugues, explaining the several rules throughout the whole work; and a scale for tuning the harpsichord or spinet; all taken from his own copies, which he did design to print* (Méthode complète pour apprendre à accompagner la basse continue sur l'orgue, le clavecin, ou le théorbe-luth, par feu le célèbre M. Godefroid Keller, etc.), Londres, John Cullen, 1707, in-4° obl. Cette édition, remplie de fautes dans les exemples notés, est toute gravée. Il y en a une autre intitulée simplement : *Rules or a compleat Method for attaining to playing a thoroughbass*, Londres (sans date), in-fol.

gravée. Le travail de Keller a été réimprimé à la suite de la troisième édition du *Traité des principes naturels de l'harmonie* par Holder. Ce livre a pour titre : *A Treatise of the natural grounds and principles of harmony, by William Holder. To which is added, by way of appendix, Rules for playing a thorow-bass; with variety of proper lessons, fugues and examples to explain the said rules. Also directions for tuning an harpsichord or spinnet. By the late M. Godfrey Keller*, London, by W. Pearson, 1731, in-8° de deux cent six pages. L'éditeur dit dans son avertissement que son intention en publiant les règles de Keller a été de les purger des méprises et des erreurs occasionnées par l'ignorance de ceux qui avaient publié la première édition, et que ces fautes n'auraient point existé si l'auteur eût vécu et eût corrigé lui-même les planches. Au reste, c'est une idée fort bizarre que de joindre deux ouvrages tels que celui de Holder et les règles de Keller, car l'objet des deux auteurs n'a point d'analogie. Les règles données par celui-ci sont suffisantes pour la pratique de l'accompagnement, mais les exemples sont écrits d'une manière incorrecte.

KELLER (Charles), flûtiste, musicien de la chambre du prince de Furstemberg, à Donaueschingen, est né à Dessau, le 16 octobre 1784. Son père, Jean-Gotthilf Keller, y était musicien de la chambre et organiste de la cour; mais il mourut trop tôt pour être l'instituteur de son fils. Celui-ci reçut son éducation dans la chapelle du prince. Parvenu à l'âge de puberté, il eut une belle voix de baryton qui lui suggéra la pensée de s'engager au théâtre; mais l'aversion de la mère et de tous ses parents pour la profession d'acteur, le fit renoncer à ce dessein, et la nécessité lui fit choisir la flûte pour son instrument, quoiqu'il n'y eût pas d'artiste dans la musique du duc de Dessau qui pût lui servir de maître. Il était alors âgé de dix-huit ans; néanmoins, il fit de si rapides progrès par son zèle infatigable, qu'à l'âge de vingt ans il pouvait déjà être compté parmi les flûtistes distingués. Il crut alors devoir voyager; sa première excursion fut à Leipsick et à Berlin. Ce fut dans cette dernière ville qu'il jeta les fondements de sa réputation. Reichardt ne tarda point à discerner les qualités du jeune artiste; il le plaça dans la chapelle du roi de Prusse, et se lia avec lui d'une amitié qui fut durable. Après les événements de la guerre de Prusse, en 1806, Keller se rendit à Cassel où il fut placé comme flûtiste de la chapelle, et employé comme maître de chant et de guitare à la cour de Westphalie. Il y passa sept années heureuses et y perfectionna son talent. Après la dissolution du royaume de Westphalie, il alla à Stuttgard et y obtint bientôt un emploi dans la chapelle; il n'y resta néanmoins que deux ans, ayant conçu le projet d'un voyage d'artiste qu'il exécuta dans les années 1816 et 1817, en Allemagne, en France, en Hollande et dans la Hongrie. C'est aussi de cette époque que datent ses premières compositions, et particulièrement ses chansons allemandes qui ont obtenu un succès d'enthousiasme. Ses concertos pour la flûte ont été accueillis aussi avec beaucoup de faveur par les artistes. Keller venait de terminer son voyage à Vienne, lorsque Conradin Kreutzer lui proposa de le suivre comme flûtiste à la chapelle de Donaueschingen. Plus tard, il y a été chargé de la direction du théâtre, où il jouait lui-même quelquefois avec succès dans la comédie. Toutefois, il n'a point cessé de cultiver la musique comme artiste; le temps qui lui laissait l'exercice de ses fonctions, il l'employait à composer pour son instrument. En 1849, il obtint du prince sa pension et se retira à Schaffhouse, où il est mort, le 19 juillet 1855. Sa femme, née Guillelmine Meyerhaver, à Carlsruhe, était attachée comme cantatrice au théâtre de la cour de Donaueschingen. Après avoir fait ses études musicales sous la direction de Berger, de Lœhle et de madame Sessi, elle a brillé à Amsterdam, à La Haye et à Utrecht. On a publié de la composition de Keller trois concertos pour flûte, Leipsick, Peters; Mayence, Schott; quatre grandes polonaises avec orchestre, op. 7, 13, 24, 34, Vienne, Haslinger; Hambourg, Bœhme; Brunswick, Spehr; des divertissements *idem*, op. 10 et 31; *ibid.*; des variations *idem*, op. 3, 11, 14; Offenbach, André; Hambourg, Bœhme; des pots-pourris, *idem*, op. 4 et 9; *ibid.*; des solos pour flûte, op. 17; des duos pour deux flûtes, œuvres 39, 40 et 48; une grande quantité de chansons à voix seule, avec accompagnement de piano, la plupart chez Peters, à Leipsick; enfin, six chants pour quatre voix d'hommes, op. 49.

KELLER (Max), organiste de mérite, naquit en 1770, à Trostberg, bourg de la Bavière, où son père était garde forestier. Lorsqu'il eut atteint sa dixième année, il fut envoyé comme enfant de chœur à l'abbaye de Secon, de l'ordre de Saint-Benoît. Il y continua ses études jusqu'à l'âge de dix-huit ans, et reçut de son frère aîné, *Joseph Keller*, qui était organiste de ce monastère, des leçons d'orgue et d'har-

monie. Lorsque ce frère quitta sa place pour une autre position, elle fut donnée à Max Keller, qui l'occupa pendant dix ans, faisant de temps en temps des voyages à Salzbourg pour y perfectionner ses connaissances par les conseils de Michel Haydn. De Seeon, il alla à Burghausen où il demeura trois ans, puis il fut appelé à Altœttingen, comme organiste de la chapelle du prince. Il y vivait encore en 1842, âgé de soixante-douze ans. Si cet artiste est encore vivant (1860), il est âgé de quatre-vingt-dix ans. Il a publié un grand nombre d'œuvres de musique d'église, d'un usage général dans les principales localités de la Bavière. On y remarque : 1° Des chants pour l'Avent à une ou deux voix avec orgue obligé, et deux violons, deux cors et contrebasse, *ad libitum*, en deux suites. Munich, Falter. 2° Sept litanies de la Vierge, à quatre voix et orgue, avec divers instruments *ad libitum*, op. 1, Augsbourg, Bœhme. 3° Trois litanies allemandes à quatre voix et orgue, avec deux violons, deux cors, deux trompettes et contrebasse *ad libitum*. Munich, Sidler. 4° Litanies à voix seule et orgue, avec deux violons, deux cors et contrebasse, *ad libitum*. Augsbourg, Bœhme. 5° Six messes allemandes à voix seule et orgue. Salzbourg, Dayle. 6° Messes allemandes pour une voix et orgue, avec une seconde et une troisième voix, deux violons, deux flûtes, deux clarinettes, deux cors, deux trompettes, timbales et basse *ad libitum* (en *ut*, en *fa*, en *sol*, en *mi bémol*, en *la*, et en *ut*), Munich, Falter, et Passau, Pastet. 7° Trois messes latines pour les églises de la campagne, à trois voix et orgue, Munich, Falter. 8° Trois *idem*, à une voix et orgue, avec les autres voix et les instruments *ad libitum*, *ibid.* 9° Recueil de chants pour toutes les fêtes de la Vierge, à deux voix et orgue (nos 1 à 13), *ibid.* 10° Huit chants funèbres, pour une voix et orgue, Munich, Sidler. 11° Divers autres chants funèbres pour une, deux ou trois voix et orgue, avec instruments à volonté, Salzbourg, Dayle, Munich, Sidler et Falter. 12° Préludes courts et faciles, cadences, versets et pièces diverses pour l'orgue, en dix suites, Munich, Falter. 13° Cent vingt cadences et préludes pour l'orgue, en deux volumes, Augsbourg, Bœhme.

KELLER (F.-A.-E.), ancien élève de l'école polytechnique et ingénieur hydrographe de la marine française, a inventé un pupitre mécanique destiné à écrire les improvisations au piano, et auquel il a donné le nom de *pupitre improvisateur*. En 1835, il déposa au secrétariat de l'Institut un paquet cacheté contenant les résultats de ses recherches à ce sujet : au mois de mai 1839, il y déposa également l'instrument qu'il avait inventé pour atteindre le but qu'il se proposait. Ce pupitre, disposé pour être appliqué à tous les pianos, renfermait le mécanisme propre à noter les improvisations. Un rapport favorable fut fait par la section de musique de l'Académie des beaux-arts, le 25 du même mois, tant sur l'instrument que sur une *Méthode d'improvisation musicale, théorique et pratique fondée sur les propriétés du pupitre improvisateur, par M. Keller*. Paris, Schlesinger, 1839, un vol. in-8° de deux cent deux pages. A la suite de cet ouvrage se trouve le rapport de M. Halévy, membre de l'Académie, ainsi que la description de l'instrument et de son application aux pianos de diverses formes. Cette invention n'a pas eu le succès que l'auteur s'en était promis.

KELLERMANN (C.-F.-A.), facteur d'instruments à clavier, à Nordhausen, a donné, dans la troisième année de la *Gazette musicale de Leipsick* (p. 757), une analyse d'un *piano-viole* ou à archet construit par lui. Il y critique la construction d'un instrument de ce genre fait par Rœllig (*voyez* ce nom). Des instruments de même espèce ont été construits par des procédés mécaniques plus ou moins analogues, plus ou moins différents, depuis le commencement du dix-septième siècle.

KELLNER (David), capitaine au service du roi de Suède, vécut dans la première partie du dix-huitième siècle. Jonas OEdman fournit un renseignement sur ce musicien, dans sa dissertation historique *De Musicâ sacrâ generatim, et Ecclesiæ sueogothicæ speciatim*, etc. (Lundini Gothorum, 1745, in-4°, p. 5). J'y vois que David Kellner vivait encore à cette époque, qu'il était directeur de musique de l'église allemande à Stockholm, et qu'il a publié son traité de la basse continue ainsi qu'un traité du droit public en langue suédoise et en allemand (*De basso generali tam germanica quam sueogothica lingua tractatum publici juris fecit præfectus musicæ ecclesiasticæ ad templum teutonicum Stockholmense David Kellner, quod ab artis peritis in magno semper honore est habitum*). Il s'est fait connaître par un traité d'harmonie et d'accompagnement intitulé : *Treulicher Unterricht im General-Bass, worinnen alle Weitläufigkeit vermieden, und dennoch gantz deutlich und umständlich vielerley neuerfundene Vortheile an die Hand gegeben werden*, etc. (Instruction fidèle de la basse continue, dans laquelle toute sa vaste étendue est

explorée, etc.), Hambourg, 1732, in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage fut publiée en 1737; une troisième parut dans la même ville en 1743; on en renouvela le frontispice en 1745. Les autres éditions, qui ont été toutes publiées à Hambourg, sont de 1749, 1767, 1773, 1782, in-4°, et 1796, in-8°. Ayant comparé les exemplaires des éditions de 1767 et 1773, je crois que ceux qui portent cette dernière date appartiennent à la cinquième édition (1767), et qu'on a simplement changé le frontispice. A la deuxième édition, Daniel Solander, professeur de droit à Upsal, a ajouté une préface qui a été reproduite dans toutes les autres. Il est assez singulier que David Kellner ayant écrit originairement son livre en suédois, un professeur de musique de Stockholm, nommé *Miklins*, ait fait une traduction suédoise du même ouvrage, d'après le texte allemand, et l'ait fait imprimer dans cette ville, en 1782, avec une dissertation sur le même sujet (voyez *Svenskt musikaliskt Lexikon*, de Charles Envallsson, p. 281). Il y a lieu de s'étonner qu'on ait tant multiplié les éditions du livre de Kellner, ouvrage médiocre et bien inférieur à d'autres du même genre, publiés en Allemagne, qui n'ont pas obtenu le même honneur.

KELLNER (Jean-Pierre), né le 24 septembre 1705 à Græfenrode, dans la Thuringe, apprit les éléments de la musique chez Nagel, alors *cantor* dans ce lieu. Le fils de ce maître lui donna ensuite des leçons de clavecin. Quand ce dernier fut appelé à Dietendorf pour y remplir les fonctions de *cantor*, Kellner l'y suivit et prit encore de ses leçons pendant deux ans. Dans la suite, il se rendit à Zell chez l'organiste Schmidt, qui dirigea ses études pendant une année; puis il alla à Suhla, où il étudia encore la composition chez Quehl, excellent organiste de l'ancienne école. A l'âge de dix-sept ans, il retourna chez son père, y demeura trois ans, puis fut nommé *cantor* à Frankenheim, et obtint enfin les places de *cantor* et d'organiste à Græfenrode. Les biographes allemands n'ont rien ajouté à la notice que cet habile artiste a donnée sur lui-même en 1754, dans le premier volume des Essais de Marpurg (*Histor. krit. Beytræge zur Aufnahme der Musik*, t. I, p. 439-443); en sorte qu'on ignore l'époque de sa mort. Il a laissé un grand nombre de compositions parmi lesquelles on remarque : 1° *Certamen musicum*, consistant en préludes, fugues, allemandes, courantes, sarabandes, gigues et menuets pour le clavecin, Arnstadt, 1748-49, six suites in-fol. obl. 2° Chorals variés pour l'orgue, à deux claviers et pédale. 3° *Manipulus musices*, suites de pièces pour le même instrument, Nuremberg, sans date, quatre cahiers. On a aussi de lui en manuscrit : 4° Le psaume *Der Herr ist gut und fromm*, à quatre voix, deux violons, alto, deux trompettes, un hautbois, un basson, timbales et orgue. 5° Une année complète de musique d'église à quatre voix, deux violons, alto et orgue. 6° Des cantates religieuses à quatre voix, instruments et orgue. 7° Un oratorio pour le vendredi saint, à quatre voix, deux violons, alto, un hautbois, un basson et orgue. Tous ces ouvrages se trouvaient au magasin de musique de Breitkopf, à Leipsick, en 1770. Kellner était un très-bon organiste qui avait étudié le style de Bach, et qui improvisait des fugues avec un rare talent. On rapporte qu'ayant vu entrer J. S. Bach dans son église, il commença immédiatement une fugue sur le thème B, A, C, H, et la traita en maître. La Bibliothèque royale de Berlin possède en manuscrit un recueil de chorals, trios à trois claviers et fugues pour l'orgue, de la composition de cet excellent artiste.

KELLNER (Jean-Christophe), fils du précédent, né à Græfenrode le 16 août 1735, apprit de son père à jouer de l'orgue, et fit un cours de composition sous la direction de Georges Benda, à Gotha. Ses études terminées, il fut appelé à Cassel pour y remplir à la fois les fonctions d'organiste de la chapelle catholique de la cour, et de l'église luthérienne principale. Il est mort dans cette ville en 1803. Comme organiste, comme compositeur et comme écrivain didactique, Kellner s'est fait une honorable réputation en Allemagne. On a de cet artiste : 1° Trois concertos pour le clavecin, op. 5, Offenbach, André. 2° Trois *idem*, op. 8, *ibid.* 3° Un grand *idem*, op. 11, *ibid.* 4° Trios pour clavecin, violon et violoncelle, op. 19, Leipsick. 5° Sonates pour clavecin seul, op. 2 et 13, *ibid.* 6° Préludes de chorals pour orgue à deux claviers et pédale, Gotha. 7° Quatorze pièces d'orgue pour les commençants, op. 20, Brunswick, Spehr. 8° Deux fugues à quatre mains pour l'orgue, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 9° Deux finales pour l'orgue, Brunswick, Spehr. 10° Trente pièces d'orgue, contenant douze préludes courts, quatorze grands préludes pour des chorals, une fantaisie, une fugue, un quatuor pour deux personnes, avec pédale, et deux chorals en trios pour deux claviers et pédale, op. 17, première partie, Spire, Bossler, 1789,

in-fol. *idem*, deuxième partie, Darmstadt, 1793. Kellner a aussi laissé en manuscrit plusieurs cantates et Passions pour l'église, ainsi qu'une année complète de motets et de psaumes à quatre voix, deux violons, alto, basse, deux hautbois, deux bassons, deux cors, deux trompettes et orgue obligé. Ces morceaux étaient dans l'ancienne collection de Breitkopf. Il a aussi écrit un opéra qui a été représenté à Cassel sous ce titre : *Die Schadenfreude*. Enfin, Kellner a publié un traité de musique intitulé : *Grundriss des Generalbasses, eine theoretisch-praktische Anleitung für die ersten Anfænger entwurfen* (Tableau de la basse continue, instruction théorique et pratique pour les commençants), Cassel, 1783, in-4°. Gerber dit que la septième édition de cet ouvrage, augmentée de quatorze mélodies de Ch.-Ph.-E. Bach, a paru chez Breitkopf et Hærtel, en 1796.

KELLNER (Georges-Christophe), littérateur et précepteur à Manheim, dans la dernière partie du dix-huitième siècle, mort au mois de septembre 1808, est auteur de plusieurs romans historiques, et des ouvrages suivants, relatifs à la musique, publiés sous le voile de l'anonyme : 1° *Ueber die Characteristik der Tonarten* (Sur la caractéristique des tons), Breslau, 1790. 2° *Neue Clavierschule für Anfænger* (Nouvelle méthode de piano pour les commençants), Halle, sans date. 3° Amusements au piano avec chant; ce recueil a eu deux éditions. 4° *Ideen zu einer neuen Theorie der schœne Künsten überhaupt und der Tonkünst insbesondere* (Idées sur une nouvelle théorie des beaux-arts en général et de la musique en particulier), dans le Magasin allemand de Eggers, août 1800. Kellner était aussi organiste et a publié divers ouvrages pour l'orgue, parmi lesquels on remarque un recueil contenant trois préludes ou conclusions, trois fugues et trois préludes de chorals intitulés : 3 *Vor-oder Nachspiele*, 3 *Fugen*, 3 *Choralvorspielen in Trio mit den Canto fermo*, 14e OEuvre, Cassel; et trois fugues à quatre mains pour l'orgue, Leipsick.

KELLNER (Jean-Sigismond), né dans un village de la Silésie, en 1765, fut *cantor* et directeur de musique à l'église Saint-Bernardin de Breslau. Il mourut dans cette position, le 13 novembre 1811. Plusieurs morceaux de musique d'église de sa composition sont restés en manuscrit.

KELLNER (Ernest-Auguste), vraisemblablement petit-fils de *Jean-Christophe*, car son grand-père et son père étaient, dit-on, de Græfenrode, village du duché de Saxe-Cobourg-Gotha, naquit le 26 janvier 1792, à Windsor, où son père était violoniste de la musique particulière de la reine Charlotte-Sophie de Mecklembourg-Strelitz, femme de Georges III, qui l'avait amené à sa suite en Angleterre. Il n'était âgé que de deux ans lorsqu'il commença l'étude du piano : à cinq, il joua un concerto de Hændel dans un concert donné au château de Windsor, en présence de la famille royale. Le roi ayant remarqué le timbre de sa voix, le confia aux soins de William Parson, maître de chant des princesses, pour qu'il lui enseignât les principes de la vocalisation, parce qu'il avait le dessein de l'employer dans les concerts de musique classique qui se donnaient alors, chaque soir, en présence du roi. A l'âge de huit ans, le petit Kellner fit son début vocal dans les concerts de la famille royale, et, dans la même séance, il étonna son auguste auditoire sur le piano. Lord Spencer, grand amateur de musique, le prit ensuite sous sa protection et le fit quelquefois chanter avec mesdames Mara et Banti.

En 1815, Kellner ayant atteint l'âge de vingt-trois ans, se rendit en Italie pour étudier l'art du chant sous d'habiles maîtres. Après un court séjour à Florence, il se rendit à Naples où il reçut des leçons de Nozzari, de Casella et de Crescentini. Il voyagea ensuite dans la haute Italie et y donna des concerts. Charmée de son talent, l'impératrice Marie-Louise, duchesse de Parme, lui accorda le titre de pianiste de sa musique particulière. Au mois de décembre 1820, Kellner retourna en Angleterre et y fit admirer son double talent de chanteur et de pianiste : sa voix de baryton avait acquis le plus beau timbre. Il fit à cette époque une tournée de concerts avec la célèbre cantatrice madame Catalani. Appelé à Venise, en 1824, il débuta au théâtre de *la Fenice*, pendant la saison du carnaval et y chanta, le 1er janvier 1825, dans *le Mosè*, de Rossini, avec la Méric-Lalande et Davide. Il se rendit ensuite à Bologne et y fut nommé membre de l'Académie des Philharmoniques. En 1828, il partit pour Saint-Pétersbourg, où il obtint de brillants succès comme pianiste et comme chanteur. L'impératrice le faisait souvent appeler pour lui entendre chanter des airs écossais. En 1833, il s'arrêta quelque temps à Paris, et, dans l'année suivante, il retourna à Londres où il fut nommé organiste de la chapelle de Bavière, où se faisait le service religieux pour tous les allemands catholiques qui se trouvaient à Londres. Une maladie aiguë

l'enleva, le 18 juillet 1839, à l'âge de quarante-sept ans. Il laissait en manuscrit plusieurs compositions au nombre desquelles était un drame intitulé : *Poland* (la Pologne). On a publié à Londres une notice nécrologique sur cet artiste, sous ce titre : *Case of precocious musical Talent, being a notice of the late Ernest-August Kellner, maestro, Academico Filarmonico di Bologna, Pianist to her Majesty Maria-Louisa Arch-Duchess and Duchess of Parma etc., etc., late Maestro di Capella to the Bavarian Embassady*, London, 1839, with some Phrenological Remarks on his Head and Character, by Richard Cull, in-8°.

KELLNER (Gustave), pianiste et compositeur, né, en 1809, à Weida, dans le grand-duché de Saxe-Weimar, fut pendant quelques années directeur de musique au théâtre de Potsdam. En 1838, il s'établit à Weimar, comme professeur de piano. Il est mort dans sa ville natale, le 24 février 1849, avant d'avoir accompli sa quarantième année. Cet artiste a fait jouer à Potsdam deux petits opéras dont les titres ne sont plus connus. On a aussi de lui des sonates et fantaisies pour le piano, des Lieder, et des chants à quatre voix d'hommes.

KELLY (Michel), né, en 1764, à Dublin, où son père était marchand de vin, montra fort jeune d'heureuses dispositions pour la musique, et reçut une éducation toute conforme à ses goûts. Ayant à peine atteint sa onzième année, il jouait déjà sur le piano les sonates les plus difficiles de son temps. Rauzzini, qui était alors fixé à Dublin, lui donna quelques leçons de chant, et conseilla à son père de l'envoyer à Naples. Il partit en effet pour cette ville à l'âge de seize ans, avec des lettres de recommandation pour l'ambassadeur anglais, sir Hamilton, qui le fit entrer comme élève au Conservatoire de Loreto. Il y reçut des leçons de Fenaroli pour le chant et l'accompagnement. Quelque temps après, il fit la connaissance d'Aprile, alors le meilleur maître de chant de Naples; cet artiste célèbre, qui avait alors un engagement pour Palerme, offrit à Kelly de l'emmener avec lui, pour en faire gratuitement son élève. Une pareille proposition ne pouvait qu'être acceptée avec reconnaissance. Pendant toute la durée de l'engagement d'Aprile à Palerme, Kelly reçut ses leçons, puis il alla débuter à Livourne et à Florence, comme premier ténor. Les succès qu'il y obtint le firent appeler à Venise et dans les villes les plus importantes de l'Italie. Il fut ensuite engagé à Vienne, où l'empereur Joseph II l'accueillit avec bienveillance. C'est pour lui que Mozart écrivit le rôle de *Basilio* dans les *Noces de Figaro*. Ayant obtenu un congé de l'empereur pour aller voir son père, il partit avec la cantatrice Storace, et arriva à Londres dans les premiers jours de 1787. Au mois d'avril de la même année, il débuta au théâtre de Drury-Lane dans l'opéra anglais *Lionel and Clarissa;* depuis lors il fut attaché à ce théâtre, comme premier ténor, jusqu'au moment où il quitta la scène, à l'exception du temps où il chanta dans l'Opéra italien à Haymarket. Après avoir cessé de paraître sur la scène, il remplit, pendant quelques années, les fonctions de directeur de musique, à Drury-Lane, puis dirigea l'Opéra italien jusqu'à sa mort, arrivée à Margate, le 9 octobre 1826. Pendant plusieurs années, il chanta dans les anciens concerts du roi, à Westminster.

Kelly n'avait publié que des airs italiens, des duos et des chansons anglaises, lorsque en 1797, à l'âge de trente-trois ans, il écrivit son premier opéra, à la manière des compositeurs anglais, qui empruntent souvent une partie de leurs productions dramatiques à des partitions étrangères. Il montra dans cette nouvelle carrière une grande fécondité, car, dans l'espace de vingt-deux ans, il a écrit soixante ouvrages, dont on trouve les titres dans le livre qui a pour titre : *Musical Biography*, Londres, 1814, deux vol. in-8°, et dans le *Dictionary of Musicians*, Londres, 1824, deux vol. in-8°. A l'exception de quelques airs, rien de tout cela n'a été publié, et toute la musique de Kelly est maintenant plongée dans l'oubli en Angleterre, où seulement elle a été connue. Après la mort de cet artiste, on a trouvé dans ses papiers des mémoires sur sa vie, et surtout sur l'Opéra italien et l'Opéra anglais de Londres, qui ont été imprimés sous ce titre : *Reminiscences of the King's Theatre and Theatre Royal Drury Lane, including a period of nearly half a century, with original anecdotes of many distinguished persons, political, literary and musical* (Souvenirs du théâtres du Roi et de celui de Drury-Lane, renfermant une période de près d'un demi-siècle, avec des anecdotes originales sur beaucoup de personnes distinguées dans la politique, la littérature et la musique), Londres, Colburn, 1826, deux volumes in-8°.

KELWAY (Joseph), organiste à l'église Saint-Martin, de Londres, avait appris l'har-

monie et la basse continue par les leçons de Geminiani. Il vécut vers le milieu du dix-huitième siècle. Improvisateur assez original, il eut quelquefois l'honneur de voir Hændel venir l'écouter dans son église; mais lorsqu'il écrivait, il était froid, sec et ne savait pas arranger ses idées. Il n'aurait vraisemblablement rien publié, si Jean-Chrétien Bach n'était allé en Angleterre avec le titre de maître de musique de la reine, et n'avait fait paraître, peu de temps après son arrivée, un œuvre de sonates; Kelway, qui était maître de musique du roi, crut qu'il était de son honneur d'avoir aussi des sonates imprimées, et il en donna un œuvre; mais cette fantaisie de sa vanité lui fut plus préjudiciable qu'utile, car ses sonates ne valaient rien, et leur publication nuisit à sa réputation de bon organiste. Comme claveciniste, Kelway brillait par la netteté de son jeu et l'agilité de ses doigts dans les pièces les plus difficiles de Scarlatti, qu'il jouait ordinairement d'un mouvement fort rapide.

KELZ (Mathieu), né à Bautzen, en Silésie, au commencement du dix-septième siècle, apprit la composition en Italie, et alla en 1626 à Stargard, pour y occuper le poste de *cantor*. Dans la suite, il fut placé à Sorau en la même qualité, et y resta jusqu'à sa mort, dont l'époque est ignorée. Ce musicien est connu comme compositeur et comme théoricien. Parmi ses écrits didactiques, Matheson cite un *Isagoge musicæ*, mais sans indiquer le lieu ni la date de l'édition (*Grundl. einer Ehrenpforte*, p. 273). Ce livre était déjà devenu si rare du temps de Printz, qu'il n'avait pu se le procurer qu'en le copiant de sa main. Cet historien de la musique parle aussi d'un traité *De Arte componenti* (*Histor. Beschreib. der edlen Musik*, p. 137) qu'il possédait alors, et qui fut brûlé en 1684. J'ignore si cet ouvrage est le même que celui qui est annoncé dans le catalogue de Francfort de 1668, sous ce titre : *Ars Methodica et fundamentalis præcepta et documenta tradens harmonica, certa, exquisita, instrumenta musicalia, cum primis verso chelim acutam, dextre, perfecte, ingeniose suaviterque*, etc., in-4°. Les œuvres de musique pratique composés par Kelz sont : 1° *Operetta nuova, oder evangelische Sonntags-Sprüche, von Advent bis Palmarum, auf eine leichte, doch reine Italiæn-Villanellische wie auch Dialogen-Manier von 3 Stimmen gesetzt* (Nouveaux petits ouvrages, ou chants évangétiques pour tous les dimanches, depuis l'Avent jusqu'au dimanche des Rameaux, etc., à trois voix), Leipsick, 1636. 2° *Primitiæ Musicales, oder Concentus novi harmonici, aus Sonaten, Intraden, Mascaraden, Baletten, Allemanden, Gagliarden, Arien, Volten, Serenaten, und Sarabanden für 2 Violinen, Bass und Generalbass bestehend* (Prémices musicales, ou nouveaux concerts harmoniques, consistant en sonates, entrées, mascarades, ballets, allemandes, gaillardes, voltes, sérénades et sarabandes, pour deux violons, basse et basse continue), Ulm, 1658, in-4°. 3° *Exercitationum Musicarum a violino et viola da gamba semi-centuria*, Augsbourg, 1669, in-folio.

KELZ (Jean-Frédéric), né à Berlin, le 11 avril 1786, s'est fait connaître, depuis 1815, par un grand nombre de compositions faciles de tout genre. Dans sa jeunesse, il fut envoyé chez le musicien de ville Fuchs, pour apprendre à jouer de tous les instruments; mais le violoncelle fut celui qu'il cultiva de préférence. En 1801, il se rendit à OEls, en Silésie, et entra au service du duc Frédéric-Auguste de Brunswick-OEls, en qualité de violoncelliste. Après la mort de ce seigneur, il retourna dans sa ville natale, et fut admis, en 1811, dans la musique de la chambre du roi. Les biographes allemands disent qu'il reçut alors des conseils de Duport; mais c'est une erreur; car à cette époque Duport n'était plus à Berlin. Kelz a écrit des symphonies burlesques dans le genre de celle de Haydn, pour deux violons, basse, coucou, petite trompette et autres jouets d'enfants, Berlin, Schlesinger; quintette pour deux violons, deux violes et basse, op. 102, Berlin, Trautwein; introduction et fugue sur le nom de *Fesca*, pour deux violons, alto et basse, op. 108, *ibid.*; des solos, des caprices et des variations pour violon, violoncelle; un quintette pour flûte, deux violons, alto et basse, op. 79, *ibid.*; des bagatelles pour divers autres instruments; des sonates pour piano; des psaumes, des chants pour voix d'homme, etc. Tout cela est de peu de valeur. Un de ses meilleurs ouvrages consiste en fugues pour des instruments à cordes. Au reste, sa production était trop rapide pour qu'il pût y mettre les soins nécessaires, car ses ouvrages sont au nombre d'environ *trois cents*.

KEMBLE (Adelaïde), marquise de **CAZA BARGUILLER Y SARTORIO**, cantatrice dramatique et de concert, est née à Londres, en 1814. Fille du célèbre comédien anglais Charles Kemble, elle fut destinée au théâtre dès son enfance, et reçut de son père et d'un bon maître de chant une éducation analogue à

cette carrière. En 1831, ayant à peine accompli sa seizième année, elle débuta, dans des arrangements d'opéras anglais, au théâtre de Covent-Garden, dont son père était directeur. Sa voix était belle, sa vocalisation facile et sa beauté rappelait son origine; car Charles Kemble était un des plus beaux hommes de l'Angleterre. Le succès de miss Kemble fut décidé tout d'abord. Engagée ensuite au théâtre de Drury-Lane, elle y chanta pendant deux ans, puis donna des concerts dans les villes de province et partout se fit applaudir. En 1836, elle fit un voyage en Allemagne, brilla à Prague pendant deux saisons, et, deux après, chanta dans quelques concerts à Paris. Arrivée en Italie au commencement de 1839, elle chanta, dans la même année, au théâtre de *la Scala* de Milan, à *la Fenice* de Venise et à Trieste. En 1840, elle fut engagée au théâtre de Mantoue, puis elle se rendit à Naples, où elle chanta avec succès pendant le carnaval de 1841. Rappelée en Angleterre pour y tenir l'emploi de *prima donna* de l'opéra anglais, au commencement de 1842, elle partit ensuite pour Dublin. Ce fut là qu'elle inspira un amour passionné à un gentilhomme espagnol de grande maison, qui jouissait d'une fortune très-considérable, et qu'elle devint marquise de *Caza Barguiller y Sartorio*. Le dernier concert où elle chanta fut donné à Dublin, le 11 juillet 1842 : depuis lors, elle a disparu du monde musical.

KEMMLEIN (Georges-Michel), né en 1785, à Dingsleben, entre Cobourg et Meiningen, apprit les éléments de la musique, sous la direction de son père, instituteur de l'endroit et organiste habile. Dès l'âge de huit ans, il pouvait déjà remplacer celui-ci à l'orgue de la paroisse. Dans sa treizième année, il alla faire ses études au Gymnase de Schleusingen : Staep, *cantor* de cette ville, l'initia à la théorie de la musique. En 1806, Kemmlein alla étudier la théologie à l'Université de Jéna; il y continua ses exercices de musique, et devint un pianiste distingué. Après avoir été précepteur pendant trois ans chez un riche amateur de musique à Lodersleben, près de Querfurth, il est retourné à Jéna en 1812, en qualité de cantor et de professeur de l'École moyenne. Plusieurs sociétés de chant l'ont choisi depuis lors pour les diriger. Quoique Kemmlein ait beaucoup écrit de musique, on n'a publié qu'un petit nombre de ses compositions religieuses, telles que cantates, hymnes, etc., dans les archives de Kalbitz (voyez ce nom).

KEMPE (Emmanuel-Benjamin), auteur inconnu d'une dissertation intitulée : *Commentatio de sacri Musicæ præfectis apud veteres Hebræos*, Dresde, 1737, in-4°.

KEMPELEN (Wolfgang DE), conseiller de la cour royale et impériale, et référendaire à la chancellerie de la cour royale de Hongrie, à Vienne, naquit à Presbourg, en 1729. On lui doit l'invention d'une machine parlante (*Sprachmaschine*) fort ingénieuse, dont il a donné la description dans un écrit intitulé : *Mechanismus der menschlichen Sprache, nebst der Beschreibung einer sprechenden Maschine* (Le mécanisme de la parole, suivi de la description d'une machine parlante), Vienne, 1791, grand in-8°, avec vingt-sept planches. Chladni assure que cette machine est fort simple et que chaque son y est exactement rendu sans supercherie. M. de Kempelen est mort à Vienne, dans le mois d'avril 1804.

KEMPIS (Thomas A), ainsi nommé parce qu'il était de Kempen, petite ville du duché de Clèves (aujourd'hui Prusse rhénane), avait pour nom de famille *Hamerlein*. Il naquit vers 1380, fut sous-prieur du monastère de Mont-Sainte-Agnès, au diocèse d'Utrecht, où il avait prononcé ses vœux, en 1407, et mourut, en 1471, à l'âge de plus de quatre-vingt-dix ans. La plus grande partie de l'existence de ce pieux solitaire se passa, dans le calme du cloître, à copier des manuscrits, parce qu'il possédait un talent de calligraphie très-remarquable. On lui a attribué la composition du livre célèbre de l'*Imitation de Jesus-Christ*, que d'autres ont considéré comme l'ouvrage du savant Gerson. Les partisans d'A Kempis ont pour argument principal en sa faveur l'existence d'un manuscrit de sa main contenant l'*Imitation*, lequel est daté de 1441, et renferme beaucoup de ratures qui présentent des variétés de leçons. Ce manuscrit est aujourd'hui dans la Bibliothèque royale de Bruxelles. Ses adversaires lui opposent des manuscrits plus anciens, lesquels contiennent de meilleures leçons. Les uns reconnaissent de nombreux *gallicismes* dans le latin de l'ouvrage original, tandis que Mgr Malou, évêque de Bruges et auteur d'une dissertation sur ce sujet, voit des *flandricismes* dans le texte. Il n'appartient pas à notre sujet d'entrer dans cette discussion : Thomas à Kempis n'est cité ici que pour des chants liturgiques que M. E. de Coussemaker lui a attribués, et qu'il a publiés dans *le Messager des sciences historiques de la Belgique* (Gand, 1856). Le manuscrit de la main de Kempis d'où il les a tirés, et qui

renferme plusieurs ouvrages, appartient à la Bibliothèque royale de Bruxelles, et s'y trouve sous les numéros 4585, 4586 et 4587. Il est daté de l'année 1461. Bien qu'à la dernière page on lise : *finitus et scriptus per manus fratris Thome Kempis*, il ne paraît pas démontré qu'il soit l'auteur de ces chants. Occupé presque incessamment des copies de manuscrits, « Thomas, dit M. De Gence, dans sa notice « sur ce moine laborieux, copia aussi plusieurs « livres de chant (*cantuales*), qu'on a dési- « gnés comme des cantiques dans la liste de « ses ouvrages donnée d'après les chanoines « réguliers de Robdorf. » Il se peut que les chants publiés par M. de Coussemaker ne soient aussi qu'une transcription. Quoi qu'il en soit, la publication de ces fragments accompagnés d'une notice a pour titre : *Chants liturgiques de Thomas à Kempis*. Il en a été tiré quelques exemplaires à part (Gand, 1856, in-8° de vingt pages), avec les *fac-simile* des trois chants, d'après le manuscrit, en notation allemande gothique des quatorzième et quinzième siècles, et de leur traduction en notation de plain-chant ordinaire.

KEMPTER (Charles), compositeur de musique d'église, né en Bavière, était, en 1842, maître de chapelle d'une des églises d'Augsbourg. Je n'ai pas d'autres renseignements sur cet artiste, que les biographes allemands les plus récents ne mentionnent pas. Ses ouvrages les plus connus sont ceux-ci : 1° Messe allemande pour soprano, contralto, ténor et basse; avec orgue obligé, violoncelle et contrebasse, op. 8, Augsbourg, Schmidt. 2° Messe latine (en *ré*) à quatre voix, orchestre et orgue, op. 9, Augsbourg, Bœhm. 3° Messe solennelle (en *si* bémol), à quatre voix, orchestre et orgue op. 11, *ibid.* 4° *Missa sancta* pour soprano et contralto, deux violons, alto, contrebasse et orgue obligés, ténor, basse, flûte, deux clarinettes, deux cors, deux trompettes et timbales *ad libitum*, op. 13, *ibid.* 5° Seconde Messe solennelle (en *fa*) à quatre voix et orchestre, op. 17, *ibid.* 6° Messe pastorale à quatre voix et orchestre, op 24, *ibid.* 7° *Tantum Ergo, Salve Regina*, Graduel et Offertoire, à quatre voix, deux violons, alto, basse et orgue obligés, flûte, deux clarinettes et deux cors *ad libitum*, ibid. M. Kempter a publié aussi quelques pièces pour le piano, à Offenbach, chez André.

KENDALL (Jean), organiste de l'église Sainte-Mary-le-Bone, à Londres, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a publié, en 1780, un livre de pièces d'orgue.

KENN (P.), professeur de cor, né en Allemagne, vers le milieu du dix-huitième siècle, se rendit à Paris, en 1782, et entra l'année suivante à l'Opéra, pour y jouer la partie de second cor. Lorsque la musique de la garde nationale de Paris fut organisée, en 1791, Kenn y entra comme beaucoup d'autres artistes distingués, et à ce titre, il fut compris dans le nombre des professeurs du Conservatoire de Paris, à l'époque où cette école fut instituée; mais une réforme considérable de ces professeurs ayant été faite, en 1802, MM. Domnich et Frédéric Duvernoy furent seuls conservés pour l'enseignement du cor, et Kenn reçut sa démission. Vers la fin de 1808, il se retira de l'orchestre de l'Opéra avec une pension, et il eut pour successeur son élève M. Dauprat. Kenn a été un des meilleurs cors-basses qu'il y ait eu en France. Il a publié : 1° Duos mêlés d'airs pour deux cors, op. 1, Paris, Sieber. 2° Recueil de petits airs pour deux cors, op. 2, Paris, Michel Ozy. 3° Recueil d'airs arrangés pour trois cors, *ibid.* 4° Trente-six trios pour trois cors en *mi* bémol, *ibid.* 5° Douze duos pour clarinette et cor, op. 5, Paris, Sieber.

KENNIS (Guillaume-Gommaire), violoniste distingué, compositeur et maître de chapelle, naquit à Lierre (Belgique), vers 1720, ou même plus tôt, car il existe à l'église Notre-Dame, d'Anvers, un motet de sa composition pour le dimanche des Rameaux, à quatre voix et orgue, lequel est daté de 1743. On ignore le nom du maître qui l'a dirigé dans ses études musicales; il y a lieu de croire que ce fut quelque musicien obscur du lieu de sa naissance, et que, prédestiné pour l'art, il ne dut qu'à lui-même le développement de ses talents; car il ne paraît pas s'être éloigné de cette ville, y ayant occupé fort jeune la place de maître de chapelle de l'église de Saint-Gommaire. Vers 1768, il abandonna cette position pour celle de maître de chapelle et des enfants de chœur de la grande collégiale de Saint-Pierre, à Louvain. Il en remplit les fonctions avec zèle et talent jusqu'à ses derniers jours, et mourut dans cette ville, le 10 mai 1789. Kennis était considéré à juste titre comme le violoniste le plus habile de la Belgique, particulièrement dans les traits difficiles pour le doigter de la main gauche (1). L'impératrice Marie-Thérèse,

(1) L'historien de la musique Burney, qui visita Louvain, en 1772, mais ne s'y arrêta que le temps nécessaire pour y prendre des notes à la hâte, dit cependant de Kennis : « M. Kennis est le plus célèbre violoniste non- « seulement de Louvain, mais de tout le pays. Les solos « qu'il écrit pour son instrument, ainsi que son exé- « cution, offrent des traits si difficiles, qu'aucun autre

après l'avoir entendu, lui témoigna sa satisfaction par le don d'un des plus beaux violons connus de Steiner. Cet instrument avait été fait par le célèbre luthier pour la famille impériale. Il est vraisemblable que Kennis voyagea et visita Paris et Londres, car la plupart de ses ouvrages furent imprimés dans ces deux villes; cependant, on ne trouve pas, soit dans les journaux, soit dans les almanachs de musique, l'indication de concerts spirituels où il se serait fait entendre. Ses productions connues sont celles-ci : 1° *Six sonates pour violon seul et basse continue* (pour le clavecin), Liége, gr. in-fol. (sans date). 2° *Six trios*, dont quatre pour violon, violoncelle et basse, et deux pour deux violoncelles et basse, Paris, Le Menu. 3° *Six duos* pour violon et violoncelle, Paris, Cousineau. 4° *Six sonates* pour violon et basse continue, Louvain, Wyberechts. 5° *Six quatuors* pour deux violons, alto et basse, Londres, Mondhare. 6° *Six duos* pour deux violons, Londres, Bland. 7° *Douze symphonies* pour l'orchestre. 8° Premier, deuxième et troisième concertos pour violon et orchestre, Paris, Bailleux. 9° Motet (*Hæc dies quam fecit Dominus*), pour quatre voix et orchestre. 10° Le motet indiqué ci-dessus.

KENNIS (Guillaume-Jean-Jacques), fils du précédent, né à Louvain, le 21 mai 1768, fut élève de son père et lui succéda en qualité de maître de chapelle de l'ancienne collégiale de Saint-Pierre. La clôture des églises, pendant les troubles révolutionnaires, détermina cet artiste à se fixer à Anvers et à s'y livrer à l'enseignement; mais après le retour au culte, par suite du concordat avec le gouvernement français, Kennis fut appelé, en 1803, à la place de maître de chapelle de l'église Notre-Dame de cette ville, et fut chargé d'en réorganiser la musique. Il s'acquitta de cette mission avec plus de zèle que de talent. Quoiqu'il n'ait rien composé, il travaillait sans cesse à des arrangements (ou plutôt *dérangements*) des œuvres des grands maîtres, auxquels il ajoutait ou ôtait des instruments, selon les besoins de sa chapelle. Il passait à Anvers pour un savant compositeur; mais, au fond, c'était un musicien médiocre. Il est mort à Anvers, au mois d'avril 1845. Sa collection de musique d'église fut achetée, après son décès, par le conseil de fabrique de l'église Notre-Dame.

« violoniste belge ne pouvait les rendre. Cependant, « M. Scheppers, carillonneur de la ville, piqué de la « haute réputation de M. Kennis, a fait récemment la « gageure de jouer sur ses cloches un des solos les plus « difficiles de cet artiste, et de s'en acquitter à la satis- « faction des juges qui seraient désignés pour en décider. « Non-seulement il gagna son pari, mais son succès « augmenta beaucoup la réputation dont il jouissait « dans les Pays-Bas. » (*The present state of Music in Germany, the Netherlands*, etc., t. I, p. 62). Burney s'est trompé sur le nom du carillonneur qui fit ce tour de force : il se nommait *Matthias Van den Gheyn* (voyez ce nom).

KENT (Jacques), né à Winchester, le 13 mars 1700, fut admis comme enfant de chœur à l'église cathédrale, et y apprit les éléments de la musique, sous la direction de l'organiste Vaughan-Richardson; puis il passa en la même qualité dans la chapelle royale. Là, il termina ses études par les leçons du docteur Croft. La première place qu'il occupa fut celle d'organiste de l'église de Findon, dans le Northamptonshire; nommé ensuite organiste de la chapelle du collége de la Trinité à Cambridge, il y resta jusqu'en 1737; à cette époque il obtint l'orgue de l'église cathédrale et de la chapelle du collége à Winchester. Il conserva cette position pendant quarante ans, et mourut vers la fin de 1776. Admirateur du talent et du style de son maître, le docteur Croft, il l'a souvent copié servilement dans sa musique d'église; mais il attachait si peu de prix à ses propres ouvrages, que ses amis n'obtinrent pas sans peine qu'il publiât, peu de temps avant sa mort, un livre de douze antiennes à quatre voix, en partition. Plus tard, Corfe, organiste à Salisbury, publia un second volume des œuvres de Kent, contenant des services du matin et du soir, avec huit antiennes à quatre voix. Quelques antiennes de sa composition ont été insérées dans la collection de Boyce intitulée : *Cathedral music*, et dans l'*Harmonia sacra* de Page.

KEPLER (Jean), illustre auteur de la découverte des lois mathématiques du mouvement des planètes qui a immortalisé son nom, naquit le 27 décembre 1571, à Weil, dans le duché de Wurtemberg, d'une famille noble tombée dans l'indigence. Admis dans un couvent pour y commencer ses études, il alla les terminer à Tubinge. En 1594, il fut appelé à Grætz pour y remplir la place de professeur de mathématiques; cette circonstance décida de sa vie, car dès lors toutes ses vues se tournèrent vers l'astronomie qui allait en quelque sorte changer entre ses mains de direction et d'objet. Ce n'est point ici le lieu d'examiner la nature des travaux de ce grand homme, ni l'influence qu'ils ont exercée sur la science : il n'est question de lui dans ce dictionnaire que pour un ouvrage dont il sera parlé tout à l'heure. Kepler vécut dans l'indigence; pour lui, ce n'était point un mal. Riche de ses

sublimes découvertes, il n'éprouvait de besoin que pour sa famille; mais les privations de sa femme et de ses enfants déchiraient son cœur. Ses écrits, lus seulement par un petit nombre de savants qui n'en comprenaient point alors la portée, ne produisaient rien pour son bien-être. Sa fin fut aussi triste que l'avait été sa vie. Il était allé à Ratisbonne pour solliciter le payement d'une somme qui lui était due; obligé de faire la route à cheval, il arriva dans cette ville, malade, excédé de fatigue et rongé d'inquiétude; six jours après (le 15 novembre 1630), il expira dans un âge peu avancé, laissant dans une profonde misère sa femme et quatre enfants.

Les idées des pythagoriciens sur les rapports des nombres et des proportions appliqués à la constitution de l'univers paraissent avoir été le point de départ de cet homme célèbre : elles furent à la fois la source des vérités qu'il découvrit et des erreurs où il se laissa entraîner. Ce furent ces mêmes idées qui lui inspirèrent le plan d'un livre dont le sujet avait été déjà traité par Robert Fludd, mais avec toutes les extravagances qui pouvaient naître dans le cerveau d'un tel illuminé. Le titre complet de ce livre célèbre est : *Harmonices Mundi libri V, quorum primus geometricus, de figurarum regularium, quæ proportiones harmonicas constituunt, ortu et demonstrationibus; secundus architectonicus, seu ex geometria figurata, de figurarum regularium congruentia in plano vel in solido; tertius proprie Harmonicus, de proportionum harmonicarum ortu ex figuris, deque natura et differentiis rerum ad cantum pertinentium, contra veteres; quartus metaphysicus, psychologicus et astrologicus, de Harmoniarum mentali essentia earumque generibus in mundo; præsertim de harmonia radiorum, ex corporibus cœlestibus in terram descendentibus, ejusque effectu in natura seu anima sublunari et humana; quintus astronomicus et metaphysicus de Harmoniis absolutissimus motuum cœlestium ortuque excentricitatum ex proportionibus harmonicis*, Linz, 1619, in-fol. C'est dans le troisième chapitre du cinquième livre de cet ouvrage célèbre que se trouve la troisième loi fondamentale de l'astronomie moderne découverte par Kepler, laquelle, démontrée par Newton, lui a fourni la base de sa théorie de l'attraction qui régit le monde. Bien que les lois du mouvement des planètes soient certainement sans analogie avec celles des relations des sons, c'est pourtant quelque chose de grand et de sublime que cette idée d'une harmonie universelle démontrée; et la singulière force de tête de Kepler me semble se manifester encore au milieu de toutes ses aberrations. Le troisième livre de son ouvrage est spécialement consacré à la musique; comme chacun des autres livres, il forme à lui seul une pagination particulière depuis la page 1 jusqu'à 103. Il est divisé en un prolongue et seize chapitres qui contiennent des propositions curieuses et plus utiles qu'on ne pense à la formation d'une philosophie de la musique. Le cinquième livre, destiné à établir l'analogie des proportions harmoniques de la musique et de celles de l'astronomie, est le plus singulier de tout l'ouvrage, et renferme beaucoup de passages relatifs à la musique, considérée dans l'acception la plus étendue qu'on puisse lui donner. L'analyse des idées de Kepler entraînerait hors des bornes de l'article qui lui est ici consacré : elle trouvera sa place dans mon *Histoire de la philosophie de la musique*, complément nécessaire de la philosophie de cet art. Dans un appendice de son livre, Kepler attaque les traités de la musique universelle qui forment une partie du *Macrocosme* de Robert Fludd (*voyez ce nom*) : celui-ci ayant répondu par son livre intitulé : *Monochordum Mundi Symphoniacum*, Kepler répliqua dans sa dissertation intitulée : *Sportula genethliacis missa*, Sagan, 1619, in-fol. On s'étonne de voir de savants hommes s'égarer dans les rêves dont ces ouvrages sont remplis.

KERL (Jean-Gaspard DE), grand organiste et compositeur distingué, naquit dans la Haute-Saxe, vers 1625. Il était fort jeune lorsqu'il alla à Vienne, où il commença l'étude de la musique sous la direction du maître de chapelle de la cour impériale Jean Valentini, et fut ensuite envoyé par l'empereur Ferdinand III à Rome, vers 1645, chez Carissimi, pour y perfectionner son talent. Les leçons de ce maître célèbre et les occasions fréquentes qu'il eut d'entendre souvent des œuvres de grande valeur formèrent son goût et développèrent les heureuses facultés de son organisation naturelle. De retour en Allemagne, il s'y fit bientôt remarquer comme un des organistes les plus habiles de cette époque, ou plutôt comme le seul rival qu'on pût alors opposer à Froberger, qu'il avait dû connaître à Rome; il y a même lieu de penser que, comme lui, il avait reçu des leçons de Frescobaldi. Quoi qu'il en soit, ce fut au couronnement de l'empereur Léopold que de Kerl se fit connaître pour ce qu'il était. Il avait appris que ce couronnement

devait se faire à Francfort-sur-le-Mein, le 22 juillet 1658, et cette circonstance lui suggéra le dessein de s'y rendre en secret. Arrivé dans cette ville, il se lia d'amitié avec le vice-maître de chapelle de l'empereur, Jean-Henri Schmelzer, qui le présenta à son maître et parla de son talent en termes remplis d'enthousiasme. Non-seulement le monarque accueillit l'artiste avec bienveillance, mais il voulut lui donner pour le lendemain un thème qu'il lui demanda de traiter à quatre parties sur l'orgue. De Kerl accepta avec joie la proposition de l'empereur; mais il le pria de ne lui donner le thème qu'au moment où il irait s'asseoir au clavier de l'orgue. Le lendemain, l'empereur, les électeurs et les autres princes qui assistaient au couronnement se rendirent à l'église; De Kerl commença par une fantaisie magnifique, suivie du thème traité à deux parties seulement, mais avec tant de ressources d'harmonie et de modulation, que l'auditoire fut saisi d'admiration. Ce n'était pourtant que le prélude de ce qu'il voulait faire entendre; car, après un adagio d'invention, il rentra dans le thème donné et le traita à trois parties, puis à quatre, et enfin à cinq, au moyen de la pédale, introduisant sur le thème principal un contre-sujet traité en contrepoint double, et changeant plusieurs fois la mesure de deux à trois temps et de trois à deux. Après avoir épuisé ces merveilles de l'art, De Kerl fit exécuter une belle messe de sa composition. Charmé de ce qu'il venait d'entendre, l'empereur accorda immédiatement à l'artiste des lettres de noblesse; de leur côté, les électeurs palatin et de Bavière lui offrirent la place de directeur de leur chapelle : De Kerl préféra Munich à Manheim, et alla y prendre possession de ses fonctions.

Les ouvrages qu'il écrivit pour la chapelle de l'électeur de Bavière furent considérés alors comme des productions achevées. La connaissance qu'il avait, d'ailleurs, du style italien le rendait propre à écrire pour les concerts du prince, où brillaient des artistes distingués de l'Italie. Toutefois, l'antipathie que les chanteurs italiens de cette époque avaient pour les compositeurs allemands se manifesta bientôt, et De Kerl fut en butte à mille tracasseries qui finirent par le fatiguer, et qui lui firent donner sa démission de maître de chapelle, en 1673, après plus de quinze ans de service. Mais avant d'abandonner ses fonctions, il se vengea d'une manière plaisante des mauvais tours des virtuoses ultramontains, en écrivant un morceau composé d'intonations si bizarres et si difficiles, qu'ils chantèrent horriblement faux en l'exécutant et se couvrirent de ridicule. Le bon accueil qui lui fut fait à Vienne le consola de ses chagrins; en 1677, il obtint la place d'organiste de Saint-Étienne. Recherché aussi comme maître de clavecin, il en donnait des leçons qui le mirent dans l'aisance. Mattheson dit (*Gründl. einer Ehrenpf.*, p. 137) que l'époque de la mort de cet artiste n'est point connue : d'après l'ancien Lexique des musiciens de Gerber, il aurait cessé de vivre à Vienne, vers 1690; mais dans son nouveau dictionnaire, ce biographe avoue son erreur, et nous apprend que le tombeau de De Kerl se trouve à Munich, dans l'église des Augustins. Il paraît que la pierre tumulaire qui a fait connaître ce fait à Gerber n'indique pas la date du décès de l'artiste, car il n'en dit rien, et se borne à rapporter une sorte de rébus musical qui est gravé à droite et à gauche de la pierre, avec le mot *seni* qui semble indiquer que De Kerl est mort dans un âge avancé.

Ce qui nous reste des compositions de ce musicien justifie sa renommée, au moins comme organiste. Ses pièces d'orgue, comme celles de Froberger et de Buxtehude, forment une époque de transition dans l'école allemande, entre Samuel Scheidt et Jean-Sébastien Bach. Son style a même plus d'analogie avec celui de ce dernier que ceux des deux autres; il fait un plus fréquent usage des dissonances et les résout presque toujours d'une manière neuve, inattendue, et dans un système de modulation qui était alors complétement nouveau. Les productions connues de ce grand musicien sont : 1° Un recueil de motets intitulé : *Selectus sacrarum Cantionum cum quatuor et quinque vocibus concert. et basso generali ad organum*, Norimbergæ, 1669, in-4°. 2° *Opus primum Missarum* 2, 3, 4, 5 *vocum*, Norimbergæ, 1669, in-fol. 3° *Modulatio organica super Magnificat, octo tonis organicis respondens*, Monachi, 1686. Collection de pièces d'orgue pour les préludes, versets et conclusions du *Magnificat*, dans les huit tons, qui sont du plus grand mérite. 4° *Missæ sex* 4, 5 *et* 6 *vocibus cum instrumentis concertantibus et vocibus in ripieno, adjuncta una pro defunctis cum seq.* Dies iræ, *consecratæ Leopoldo I, imperatori*, Monachii, 1689, in-4°. Mattheson accorde de grands éloges à cet ouvrage. 5° *Missa nigra*, appelée ainsi, parce qu'il ne s'y trouve pas une seule note blanche. C'est une de ces recherches puériles qui avaient pris naissance dès la fin du seizième siècle, et qui se multiplièrent dans le dix-septième. Cette messe est restée en manuscrit.

6° *Kyrie* à quatre voix et orgue; en manuscrit chez Breitkopf, en 1770. 7° *Kyrie* à quatre voix, deux violons, deux violes, deux hautbois, deux bassons et orgue; en manuscrit, *ibid.* 8° *Missa, Kyrie cum Gloria*, à cinq voix; deux violons, deux violes et orgue, *idem*, ibid. 9° *Missa, Kyrie cum Gloria*, à huit voix en deux chœurs, deux violons, quatre trombones et orgue, *idem*, ibid. 10° Messe à cinq voix et orgue, *idem*, ibid. 11° Motet à deux voix de soprano et basse continue, sous le titre de *Concert*, et sur les paroles : *O bone Jesu*, en manuscrit. 12° Trio pour deux violons et basse de viole, en manuscrit. 13° Des toccates et suites pour le clavecin, en manuscrit. Le catalogue de Traeg, de Vienne, indique un traité manuscrit du contrepoint, attribué à De Kerl, sous ce titre : *Compendiose relatione von dem Contrapunct*, trois parties.

KERLE (Jacques DE), né à Ypres, en Flandre, dans la première partie du seizième siècle, fut chanoine de Cambrai, et directeur du chœur de cette église, puis maître de chapelle de l'empereur Rodolphe II, ainsi que le prouve la souscription d'une messe sur *ut, ré, mi, fa, sol, la*, qui se trouve dans un volume manuscrit (coté 84) des archives de la chapelle pontificale, à Rome. Il paraît qu'il visita l'Italie dans sa jeunesse, et qu'il y séjourna environ dix ans, car ses premiers ouvrages ont été imprimés à Venise, depuis 1562 jusqu'en 1571. Peut-être avait-il été attaché à la suite de quelqu'un des prélats des Pays-Bas qui assistèrent aux dernières sessions du concile de Trente; il a du moins mis en musique des prières pour l'heureux succès de ce concile. Ses premières messes furent imprimées à Venise, en 1562; près de trente ans après, il écrivait encore, car il dédia sa messe sur la gamme au pape Grégoire XIV, qui ne fut élu que le 5 décembre 1590. Ces circonstances ont été ignorées des biographes qui ont parlé de Jacques De Kerle. On connaît de ce musicien : 1° *Sex Missæ suavissimis modulationibus refertæ partim quatuor partim quinque vocibus concinendæ*, Venetiis, 1562, in-fol. Ce titre est celui que porte réellement ce recueil; je le transcris d'après mon exemplaire. Walther, Gerber, ni les autres ne l'ont pas connu, et le catalogue de la Bibliothèque musicale de Burney l'a défiguré (p. 11). Burney dit (*General Hist. of Music.*, t. III, p. 312) que le style de cet ouvrage est sec et dépourvu d'intérêt, quoique l'harmonie soit bonne et que les réponses de fugues soient excellentes. Ce jugement est dépourvu de sens; car si l'harmonie des messes de Kerle est bonne, et si les imitations sont excellentes (non les fugues, la fugue véritable ayant pour base le contrepoint double, qui n'était point encore en usage en 1562), le style ne saurait être sec et dépourvu d'intérêt, puisque l'intérêt du style de ces sortes de compositions reposait précisément sur ces conditions. Burney tombe d'ailleurs en cette phrase dans une de ses méprises ordinaires, lorsqu'il parle de la bonté des réponses de fugues faites par Jacques De Kerle; car ces réponses sont ce qu'elles devaient être absolument au temps où il écrivait, c'est-à-dire *réelles* : les réponses tonales n'ont pris naissance qu'au commencement du dix-septième siècle, avec la tonalité moderne. Je ne m'étends sur ce sujet qu'afin de faire voir le danger des jugements portés par des hommes dépourvus de connaissances techniques suffisantes : Gerber, le *Dictionary of musicians*, le *Musical biography*, et d'autres ont copié le passage de Burney. Au reste, j'ai acquis la preuve de la fausseté de l'opinion de l'historien anglais de la musique, car j'ai mis en partition les deux premières messes du recueil de De Kerle, et j'en ai trouvé le style excellent, eu égard au temps où il écrivait. 2° *Preces speciales pro salubri Concilii generalis successu*, Venetiis, 1569, in-4°. Ce doit être une deuxième édition, car le concile de Trente fut clos par acclamation le 4 décembre 1563. 3° *Madrigali a quattro voci, lib. I*, in Venezia, 1570, in-4°. C'est ce recueil qui est cité par Draudius, et d'après lui par Walther et Gerber, sous le titre latin : *Carmina italica musicis modulis ornata*. 4° *Il primo libro capitolo del Triumpho d'amore del Petrarcha posto in musica a 5 voci*, in Venezia, 1570, in-4°. 5° *Il primo libro de Motetti a cinque e sei voci*, Ibid., 1571, in-4°. Il y a une édition de cet ouvrage qui a pour titre : *Selectæ quædam cantiones sacræ modis musicis quinque et sex vocum, recens compositæ per Jacobum de Kerle*, Noribergæ in officina Theod. Gerlatzini, 1571, in-4°. Il est vraisemblable que cette édition est originale, et que celle de Venise n'en a été que la reproduction. 6° *Moduli sacri quinque et sex voc. cum cantione contra Turcas*, Monachii, 1572, in-4°. 7° *Motetti a 2, 4 e 5 voci*, et *Te Deum Laudamus, a 6 voci*, ibid. 1573. 8° *Sex Missæ 4 et 5 voc.*, et *Te Deum*, ibid., 1576. 9° *Cantio in honorem generosi ac nobilis Dm. Melch. Lincken 6 voc.*, Norimbergæ, 1574, in-4°. 10° *Mutetæ 5 et 6 voc., quibus adjuncti sunt ecclesiastici hymni*, Monachii,

1575, in-4°. 11° *Sacræ cantiones, quas vulgo Moteta vocant, quinque et sex vocum, quibus adjuncti sunt ecclesiastici Hymni de Resurrectione et Ascensione Domini, et de B. Maria Virgine.* Monachii per Adamum Berg, 1575, in-4° obl. Je crois que cette collection n'est qu'une nouvelle édition de celle de Nuremberg, avec l'addition des hymnes des fêtes de Pâques, de l'Ascension et de l'Assomption. 12° *Quatuor Missæ suavissimis modulationibus refertæ, quarum una quatuor, reliquæ vero quinque vocibus concinendæ. Adjuncto in fine Te Deum Laudamus.* Antuerpiæ ex officina Christophori Plantini. 1583, in-fol. max. Les archives de la chapelle pontificale, à Rome, contiennent quelques messes manuscrites du même musicien, entre autres une sur la gamme, dédiée au pape Grégoire XIV.

KERLE (Vitus), directeur du chœur à Reisbach, bourg de la Bavière, près de Landau, vers le milieu du dix-huitième siècle, a mis en musique un drame spirituel intitulé : *le Bon Ismaël*, qui a été exécuté chez les Jésuites de Munich, en 1750.

KERLINO (Jean), luthier du quinzième siècle (1), le seul connu de cette époque. Suivant La Borde, il y eut en Bretagne, vers 1450, un luthier nommé *Kerlin*, dont il avait vu un violon construit en 1449. En 1804, c'est-à-dire environ vingt-cinq ans après l'époque où La Borde écrivait, cet instrument s'est trouvé en la possion de Kuliker, luthier à Paris; c'est alors que l'auteur de cette notice l'a vu. Ce n'était pas un violon, mais une viole dont le manche avait été changé, et qui était montée de quatre cordes, comme un violon. L'instrument était plus bombé que ne le sont les violes d'une époque postérieure, et ses voûtes étaient fort élevées. Ses extrémités inférieure et supérieure n'étaient pas exactement arrondies, et les angles étaient tronqués et aplatis. Au lieu de la queue ou cordier ordinaire, on y voyait une attache en ivoire percée de quatre trous pour fixer les cordes, ce qui semble indiquer que cet instrument appartenait à l'espèce des *Geige* à quatre cordes dont il est parlé dans le livre de Martin Agricola (voyez Agricola). La qualité des sons était douce et sourde. L'instrument portait intérieurement cette inscription : *Jo. Kerlino*, ann. 1449. Ce nom, commençant par la syllabe *Ker*, est probablement ce qui a fait croire à La Borde que le luthier était Breton, car on connaît en Bretagne une immense quantité de familles dont les noms commencent de la même manière; mais des renseignements certains, venus d'Italie, nous apprennent qu'il y eut à Brescia, vers 1450, un luthier nommé *Jean Kerlino*. Tout porte à croire que l'instrument possédé par Koliker, au commencement de ce siècle, avait été fait par cet artiste, et que celui-ci fut le fondateur de l'École de Brescia, l'une des plus anciennes de l'Italie et l'une des plus distinguées. Il est à remarquer que Kerlino, de même que tous les luthiers de la première époque dont les noms et les ouvrages sont connus, n'ont fabriqué que des rebecs, des violes de toutes dimensions, des *lire d'arco* et des *lirones*, à onze et douze cordes.

(1) Cet article prend la place de *Kerlin*, de la première édition de la *Biographie universelle des musiciens*, qui avait été fait d'après de mauvais renseignements fournis par La Borde.

KERN (Joseph-Séraphin), compositeur de la chambre du prince évêque, à Passaw, est connu par un œuvre de messes intitulé : *Alauda ad sacrificium sacerdotale cantans, in selectissimis III Missis quatuor voc. 2 violinis et viola ad primam missam, 2 clarinis et tympano cum organo continuo, stylo ecclesiastico ad regulas exquisitissimas deductis*, op. 2, Burghusianæ, 1747, in-fol.

KERN (Auguste), professeur de piano à Hambourg, s'est fait connaître, depuis 1840, par des danses pour cet instrument et par plusieurs recueils de *Lieder*. Depuis 1843, cet artiste s'est fixé à Hanovre.

KERPEN (Frédéric-Hugues, baron DE), capitulaire de l'église cathédrale de Würzbourg, et protecteur du concert des amateurs de cette ville, où il jouait lui-même du violoncelle, paraît avoir quitté Wurzbourg postérieurement à 1786, pour aller s'établir à Mayence, puis à Heilbronn, où il vivait encore en 1800. Il a composé la musique des opéras dont voici les titres : 1° *Le Naufrage*, à Würzbourg, en 1786. 2° *L'Énigme*, petit opéra en deux actes, Mayence, 1791. 3° *Céphale et Procris*, mélodrame, *ibid.*, 1792. 4° *Adèle de Ponthieu*, opéra en trois actes, *ibid.*, 1798. Il a aussi publié pour le piano · 5° Trois trios avec violon et violoncelle, op. 1, Manheim, 1785. 6° *L'Adieu*, ode avec accompagnement de piano, Mayence, 1785. 7° Sonate pour piano, publiée dans l'École du piano, de Vogler. 8° Sonate à quatre mains, op. 4, Mayence. 9° Six ariettes à trois voix, avec accompagnement de piano, *ibid.* 10° Six chansons allemandes, *ibid.*, 1797. 11° Six chansons de Mathison, Heilbronn, 1798. 12° Sept variations pour le piano sur l'air allemand : *Wir kammen von der Küste*, Heilbronn. 13° Six grandes sonates pour piano,

avec violon, op. 8, *ibid.*, 1799. 14° Concerto pour piano, avec orchestre, op. 9, *ibid.*, 1800. Aucun renseignement postérieur n'a été publié concernant cet amateur distingué.

KERZEL (Michel), musicien né en Bohême, vivait à Vienne vers la fin du dix-huitième siècle. En 1787, il se trouvait à Moscou. On a gravé de sa composition : 1° Six quatuors pour deux violons concertants, alto et basse, Vienne, 1783. 2° Six duos pour deux violons, *ibid.* 3° *L'Enchanteur de village*, petit opéra russe, partition réduite pour le piano, 1790. 4° Six trios pour deux violons et basse, op. 1, Berlin, Hummel.

KESENHEIMER (Sophie), cantatrice allemande dont la carrière a commencé sous d'heureux auspices. Née le 14 mars 1836, à Friedrichshofen, dans le royaume de Wurtemberg, elle a reçu son éducation musicale de Lindpaintner, qui la destinait au Théâtre de Stuttgard. Plus tard, elle alla continuer ses études de chant chez Lenz, à Munich et reçut des leçons de Madame Constance Dahn, pour la déclamation et l'action dramatique. Ses premiers essais eurent lieu en 1857 à Munich et à Stettin, comme *prima donna*, dans les rôles de Valentine (des *Huguenots*), de *Romeo* (de Bellini), et de *Fidelio*. Les avantages dont elle est douée sont, dit-on, une belle voix pleine et sonore de *mezzo soprano*, dont l'étendue est de deux octaves, une vocalisation facile, un beau trille, un sentiment dramatique plein de feu, une taille élégante, et une figure aussi belle qu'expressive. S'il n'y a pas d'exagération dans ces éloges, mademoiselle Kesenheimer est destinée à de beaux et grands succès.

KESLER (Wendelin), musicien allemand du seizième siècle, né à Kannewurff, dans la Thuringe, a publié une collection de motets pour l'Avent, intitulée : *Selectæ aliquot et omnibus fere musicalium instrumentorum generibus accomodatissime cantiones super Evangelia quæ diebus Dominicis et præcipuis sanctorum Festis ab Adventu ad Resurrectionem usque Christi solent tractari, musices harmonicis exornatæ atque vocibus quinque diversis jamprimum in lucem editæ*, Wittebergæ, per Zachariam Lehman, 1582.

KESSEL (Jean-Chrétien-Bertram), *cantor* à Eisleben, né à Lengelfeld vers 1766, fit ses études à Leipsick et fut d'abord employé, en 1794, comme *cantor* suppléant à Frankenhausen ; puis il se rendit en 1799 à Eisleben, où on lui confia les places d'instituteur primaire et de directeur du chœur. Il est mort en ce lieu le 19 juin 1823. Ce musicien s'est fait connaître par un livre qui a pour titre : *Unterricht im Generalbasse zum Gebrauche für Lehrer und Lernende* (Instruction sur la basse continue, à l'usage des maîtres et des élèves), Leipsick, 1790, in-8°. Un supplément fut publié dans la même année et dans la même ville. Il a été refondu dans une deuxième édition qui a paru en 1791. On connaît aussi le soixante-cinquième psaume à plusieurs voix composé par Kessel.

KESSELRING (Jean-André), *cantor* à Ringleben, en Thuringe, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle. Il a écrit, pour les *Kirchenandachten* de Neumeister, une préface intitulée : *Ob Gott die Kirchenmusik durch die Propheten befohlen habe* (Si Dieu a ordonné l'usage de la musique par ses prophètes)? Il se prononce pour l'affirmative. Un anonyme, qui signait Z. R., ayant cherché à réfuter son opinion, Kesselring répondit par un pamphlet intitulé : *Zwinglius Redivivus, oder ungegründete Censur eines der Gottesgelahrtheit Beflissenen über die, die Hoheit und den wahren Gebrauch der Musik abhandelnde Vorrede, etc.* (Zwingle Ressuscité, ou critique non fondée d'une doctrine théologique sur cette question. *Si Dieu a ordonné l'usage de la musique par ses prophètes*, etc.), Erfurt, 1744, in-8° de quarante pages. Par ce titre, Kesselring faisait allusion et aux initiales de l'anonyme, et aux opinions de Zwingle contre l'usage de la musique dans le service divin.

KESSLER (Jean), étudiant en théologie, puis *cantor* à Ziegenrück (petite ville de la Thuringe) pendant le dix-septième siècle, a publié un recueil de chants avec accompagnement et ritournelles pour deux violons et basse continue, sous le titre de *Musikalischer Willkommen* (Bienvenue musicale) Jéna, 1668, in-folio.

KESSLER (Frédéric-Gottlob), médecin à Altenbourg dans la première moitié du dix-huitième siècle, a soutenu, à l'université de Halle, une thèse concernant l'effet du son sur le corps humain ; elle a été imprimée sous ce titre : *Dissertatio inauguralis medica : de tono partium corporis humani, quam in Alma Fridericiana sub præsidio dr. Joannis Henrici Schulzii, pro gradu doctoris, publice submittit auctor*, Halle, 1737, in-4° de trente-huit pages.

KESSLER (Jean-Guillaume), organiste et maître d'écriture à Heilbronn, vers la fin du dix-huitième siècle, vivait encore dans cette ville en 1810, et y publia alors la deuxième

édition d'un traité de l'écriture qu'il y avait fait paraître en 1787. Après avoir pris part à la Correspondance musicale de Bossler, en 1790, il se fit connaître comme compositeur par les ouvrages suivants : *Würtembergische vierstimmiges Choralbuch* (Livre choral du Wurtemberg à quatre voix), Stuttgard, 1793, in-4°. 2° *Divertissements sociaux, ou six anglaises pour le clavecin, avec leur chorégraphie*, Darmstadt, 1796.

KESSLER (François-Auguste), né en 1783 à Berchtolsgaden, en Bavière, a fait ses études musicales à Munich, et a eu pour maître de flûte Guillaume Legrand, musicien de la cour. En 1802, il a été placé comme flûtiste dans la chapelle royale. Il a publié : 1° Six duos pour deux flûtes, Munich. 2° Douze petites pièces pour deux flûtes, Munich, Falter. Kessler est mort à Munich, en 1849.

KESSLER (Ferdinand), compositeur et professeur de piano, fils d'un contrebassite de l'orchestre de Francfort-sur-le-Mein, naquit dans cette ville au mois de janvier 1793. Après avoir appris les éléments de la musique et du piano chez un maître obscur, il reçut des leçons d'Aloys Schmitt (*voyez* ce nom), qui n'était son aîné que de six ans. Au mois de mars 1812, Kessler joua pour la première fois en public dans un concert donné par son père et Schmitt ; il y exécuta le huitième concerto de Mozart (en *ré* mineur). Vers le même temps, André, d'Offenbach, lui enseigna l'harmonie et la composition. Fixé dans sa ville natale, Kessler s'y est fait la réputation d'un bon maître de piano, et y a publié des compositions pour son instrument. Il a écrit un grand opéra en trois actes, intitulé : *Cécile*, qui n'a pu être représenté, à cause des défauts trop considérables du livret. Il a composé aussi des symphonies et des quatuors pour instruments à cordes qui sont restés en manuscrit. Son livre intitulé : *System zum Selbstunterricht in der Harmonie* (Système pour s'instruire soi-même dans l'harmonie), était sous presse lorsqu'il mourut à Francfort, le 28 octobre 1856. L'ouvrage parut dans la même année, un vol. in-8°. Parmi les productions connues de cet artiste, on remarque : 1° Trois sonates pour piano seul, op. 9, Mayence, Schott. 2° Trois *idem*, op. 10, *ibid.* 3° Quatre rondeaux faciles et progressifs pour le même instrument, op. 11, Francfort, Dunst. 4° Trois thèmes de l'opéra de *Freischütz*, variés pour piano, Bonn, Simrock. Gassner a attribué à Ferdinand Kessler, dans le supplément au Lexique de Schilling, ainsi que dans son *Universel Lexikon der Tonkunst*, l'écrit intitulé : *Der musikalische Gottesdienst, etc.*; mais c'est une erreur (*voyez* l'article suivant).

KESSLER (Frédéric), prédicateur à Werdohl, village des États prussiens, dans la Westphalie, et surintendant du diocèse de Lüdenscheid, nommé en 1819, a publié les ouvrages suivants : 1° *Der musikalische Gottesdienst. Ein wort für Alle dienen die Beförderung des Cultus am Herzen liegt ; insonderheit für Organisten und Prediger. Nebst einer Vorrede von Dr. Carl Immanuel Nitzsch, Professor der Theologie zu Bonn* (la Liturgie musicale. Un mot pour tous, etc. ; particulièrement pour les organistes et les prédicateurs. Avec une préface du docteur Charles-Emmanuel Nitzsch, etc), Iserlohn, 1852, in-8° de deux cent huit pages. M. Charles-Ferdinand Becker dit que cet ouvrage n'est qu'une compilation, tirée en grande partie de son ouvrage intitulé : *Rathgeber für Organisten* (Avis aux organistes). 2° *Kurze und fassliche Andeutungen einiger Mængel des Kirchen-Gesanges, Ein Neujahrs Büchlein für Jung und Alt* (Courtes et faciles indications de quelques défauts du chant de l'église. Petit livre d'étrennes pour jeunes et vieux), Iserlohn, 1852, in-8° de trente-deux pages. Partisan de l'enseignement de la musique par la notation en chiffres que Natorp avait introduit dans les écoles primaires, Kessler fit de grands efforts pour le propager, et publia avec l'inventeur de cette méthode un livre choral (*Choralbuch*), noté en chiffres et arrangé à quatre voix par Rink, dont la première édition parut en 1829, à Essen, chez Bædeker, et la deuxième en 1836. On a encore de Kessler un écrit intitulé : *Der Gesangbuch von seinen musikalischen Zeit betrachtet* (le Livre de chant considéré au point de vue musical), Elberfeld, 1838, in-8°.

KESSLER (Erasme), fils d'un musicien de l'orchestre du théâtre *Sur-la-Vienne*, dans la capitale de l'Autriche, naquit dans cette ville en 1808. A l'âge de quatorze ans, son éducation musicale était assez avancée pour qu'il écrivît une ouverture qui fut exécutée aux représentations du mélodrame intitulé : *der Goldene Schlüssel* (la Clef d'or), en 1822. Deux ans après, une autre ouverture de sa composition fut jouée avec succès dans un concert à Vienne, et dans le même temps il écrivit toute la musique composée de chants, de chœurs et de danses, pour le drame *Clotilde die Sprachlose* (Clotilde la muette), dont il dirigea toutes les représentations comme chef d'orchestre. En 1826, il fit aussi représenter

Saurina, drame musical pris dans un sujet de Bohémiens ou Zinganes, et, enfin, il donna au même théâtre, en 1828, *der Stock im Eisen* (le Bâton de fer), drame romantique, avec une ouverture et des chœurs. Kessler avait alors vingt ans; depuis cette époque, son nom a disparu de l'activité musicale.

KESSLER (J.-C.), pianiste et compositeur, est né vers 1800, à Leitmeritz, en Bohême, et non à Varsovie, comme il est dit dans la *Gazette générale de musique de Leipsick* (33e année, p. 597); mais il vécut quelque temps dans la capitale de la Pologne. En 1827, il était à Vienne, où il publia quelques compositions pour le piano, parmi lesquelles on remarque un recueil de vingt-quatre études dans tous les tons, œuvre 20e, dont le grand mérite lui assure une place honorable parmi les artistes les plus distingués. M. Kessler, ayant pris la résolution de continuer ses voyages, s'éloigna de Vienne et s'arrêta à Breslau, en 1831. Il y donna des concerts dans lesquels il fit admirer son talent d'exécution et plusieurs de ses ouvrages. Dans l'année 1832, il y fut atteint du choléra; mais sa bonne constitution le fit échapper aux ravages de cette terrible maladie. Au mois de janvier 1835, M. Kessler fut appelé à Lemberg; il s'y trouvait encore en 1849 et y jouissait de beaucoup d'estime comme virtuose, compositeur et professeur pour son instrument. Les ouvrages les plus connus de cet artiste sont : 1° Introduction et *andante* pour le piano, op. 6; Vienne, Artaria. 2° Trois *scherzi* idem, op. 7; *ibid.* 3° *Marche* de l'opéra *Alfred,* variée, op. 10. 4° Études pour le piano, en quatre suites, op. 20, Vienne, Haslinger. Richault, de Paris, a donné une édition nouvelle de cet ouvrage, sous le titre de : *Vingt-quatre études pour le piano dans tous les tons.* 5° Fantaisie pour piano seul, op. 23, Vienne, Diabelli. 6° Impromptus, *idem*, op. 24, *ibid.* 7° Six bagatelles *idem*, op. 27, Breslau, Weinhold. 8° Trois nocturnes *idem*, op. 28, Hambourg, Cranz. 9° Trois bagatelles *idem*, op. 29, Breslau, Grusser. 10° Trois bagatelles *idem*, op. 30, *ibid.* 11° Vingt-quatre préludes, op. 31, *ibid.* 12° Variations sur un thème des *Puritani*, op. 32, Vienne, Haslinger. 13° Trois pensées fugitives, op. 38, Leitmeritz, Pohlig. 14° Romance et étude de concert, op. 39, *ibid.* Des valses et mazourkes. Plusieurs recueils de chants pour voix seule et piano, op. 22, 33, 34, 41, *ibid.* Les recueils d'études de Kessler sont remarquables par l'originalité de la forme autant que par l'élégance de la pensée; elles ont d'ailleurs le mérite de justifier leur titre, car la plupart sont des études véritables, où les difficultés ne sont pas épargnées. Quelques journaux ont attribué à tort ces études à Ferdinand Kessler de Francfort (voyez ce nom).

KESSLER (Joseph-Henri-Ferdinand), *cantor* de l'église Sainte-Élisabeth, à Breslau, est né le 4 décembre 1808, à Tost, en Silésie. Le directeur de musique Siegert lui enseigna les éléments de l'art et le chant, et il reçut des leçons de piano, d'orgue et de violon du professeur Juste Kessler. D'abord employé comme enfant de chœur, puis comme choriste à l'église Saint-Bernardin, il acheva ses études musicales sous la direction de l'organiste Freudenberg, qui lui enseigna l'harmonie et la composition. En 1832, il fut nommé choriste de l'église Sainte-Élisabeth, et, en 1844, *signator* (?) de la même église. On connaît de Kessler : 1° Le 100me psaume pour chœur et orchestre. 2° Une cantate pour un chœur d'hommes avec quatre cors. 3° Trois cantates pour chœur de voix différentes avec orchestre. 4° Des chants pour quatre voix d'hommes. 5° Des *Lieder* et des mélodies à voix seule avec accompagnement de piano.

KETSCHAU (Auguste), né dans la Thuringe, vers 1805, fut organiste et professeur de piano à Erfurt, depuis 1829 jusque vers 1845. Après cette époque, son nom disparaît du monde musical actif. Cet artiste brillait particulièrement par le talent de bien diriger les orchestres et les grandes masses chorales. Ce fut lui qui dirigea toutes les grandes fêtes musicales d'Erfurt, de Weimar, et d'autres villes environnantes, depuis 1835 jusqu'en 1842. En 1841, il fit exécuter, dans une de ces solennités, un hymne de fête de sa composition pour voix seule, chœur et orchestre; cet ouvrage fut fort applaudi. On n'a publié de lui que des *Lieder* et chants à voix seule avec accompagnement de piano, op. 1 et 2, Erfurt, Wilh. Meyer.

KETTE (Albert), organiste de la cour et de la cathédrale de Wurzbourg, naquit dans les environs de Schwarzenberg, en 1726. Son père, qui était maître d'école et organiste du lieu, lui enseigna les éléments de la musique et du clavecin. Ses progrès furent si rapides, qu'ayant perdu son père à l'âge de onze ans, il put le remplacer à l'orgue. Plus tard, il alla à Wurzbourg pour y faire ses études : y ayant rencontré Bayer, très-bon organiste, il allait l'entendre tous les jours, et même il recevait de ses leçons. A la mort de ce maître, en 1749, il fut jugé capable de lui succéder. Il

mourut à l'âge de quarante et un ans, en 1767. Cet artiste brillait principalement sur l'orgue dans l'improvisation et l'exécution de la fugue. Il a beaucoup écrit pour l'église et pour son instrument, mais toute sa musique est restée en manuscrit. On cite particulièrement les morceaux suivants qui se trouvaient autrefois chez Traeg, à Vienne : 1° Concerto pour l'orgue, avec accompagnement de deux violons, deux violoncelles, deux cors, deux trompettes et timbales. 2° Concerto pour clavecin, deux violons, viole, basse, deux trompettes et timbales. 3° Vingt-six cadences pour l'orgue. 4° Six préludes pour l'orgue, dont trois grands et trois petits.

KETTENUS (Alois), violoniste et compositeur belge, né à Verviers, le 22 février 1823, commença dès ses premières années l'étude de la musique, pour laquelle il avait d'heureuses dispositions. Un frère de son père lui donna les premières leçons de violon. Agé seulement de huit ans et demi, il joua l'air varié de Rode (en *sol*) dans un concert de la Société d'harmonie de sa ville natale. Peu de temps après, il fut admis au Conservatoire de Liége, où il devint élève d'un professeur nommé M. Wanson; mais sa santé délicate l'obligea de retourner chez ses parents après une année d'étude. Rentré au Conservatoire quelque temps après, il fut de nouveau obligé d'en sortir par la même cause à l'âge de douze ans et demi, et retiré dans sa famille, il n'eut plus d'autre guide que lui-même, saisissant toutes les occasions où il pouvait entendre les meilleurs artistes, qui devenaient ses modèles. En 1841, M. Kettenus se rendit à Aix-la-Chapelle et y obtint la place de premier violon du théâtre, après une épreuve de son talent comme soliste et comme lecteur à première vue ; cependant il abandonna bientôt cette position, qui ne lui laissait pas assez de temps pour se livrer au travail et à l'enseignement. Ce fut dans la même ville qu'il apprit d'un ancien élève du Conservatoire de Prague les éléments de l'harmonie. Après s'être fait entendre avec succès dans des concerts donnés à Francfort, Mayence, Darmstadt et Carlsruhe, il reçut, à l'âge de vingt-deux ans, sa nomination à la place de maître de concert et de violon solo du théâtre et de la cour à Mannheim. Il l'occupa pendant plusieurs années, et pendant ce temps il fit un cours complet de composition, sous la direction de V. Lachner. Ce fut aussi à Mannheim que M. Kettenus écrivit ses premiers ouvrages, entre lesquels on remarque un *Rondo sicilien* pour violon, dédié au prince régent de Bade, et des *Lieder*, dont un recueil de six est dédié au grand-duc de Hesse-Darmstadt ; à la même époque il écrivit aussi un concertino pour hautbois et une fantaisie pour clarinette.

Cependant le besoin d'une existence plus active que la vie uniforme et monotone de Mannheim tourmentait le jeune artiste ; il comprenait qu'il ne pouvait trouver cette activité que dans un grand centre de population, tel que Londres ou Paris ; il se décida pour la première de ces villes, et sa résolution lui fit refuser la place de maître de concert à la cour du roi de Wurtemberg, laissée vacante par le départ de Molique pour Londres, et, en 1855, il s'éloigna de Mannheim, chargé d'une lettre de recommandation de la grande-duchesse Stéphanie de Bade pour la duchesse Hamilton, sa nièce. Arrivé à Londres, au mois de novembre de cette année, M. Kettenus fut immédiatement engagé pour jouer dans les concerts de Julien les solos de violon, trois fois chaque semaine, alternativement avec Ernst. Les journaux de cette capitale, particulièrement *la Presse de Londres*, ont rendu le compte le plus avantageux de l'effet produit par lui sur le public nombreux de ces concerts populaires. Appelé dans l'hiver de 1856-1857 à Dublin, pour y diriger les représentations d'un opéra de Wallace (*Maritana*), données par la haute aristocratie au profit de l'école de musique de Dublin, M. Kettenus fit, dans cette occasion, preuve de talent dans l'art de diriger un orchestre. Pendant la même saison, il joua avec succès, dans les concerts de la Société philharmonique de Dublin et devant le vice-roi, deux fantaisies de sa composition, avec orchestre. Deux ans après, il fut rappelé par la même société, pour exécuter le concerto de Beethoven. Pendant l'hiver de 1857 à 1858, il fut engagé au théâtre de la reine, à Londres, en qualité de premier violon d'attaque, pour une série de concerts donnée par Julien. A cette même époque, M. Kettenus a composé un grand concerto de violon non encore publié, un concertino pour quatre violons et orchestre exécuté à Londres avec succès dans plusieurs concerts, notamment par l'auteur, Henri Wieniawsky, le violoniste hongrois Remengi et Ries. Plusieurs autres compositions ont été publiées depuis lors par M. Kettenus, entre autres, un duo pour piano et violon, Londres ; Addison ; un duo pour soprano et ténor, *ibid.* ; deux mélodies anglaises (*Christmas eve* et *The Luke*). Londres, Wessels ; *le Meunier de Sans-souci*, romance française ; Londres, Schott ; Paris, Lemoine, etc. Dans les dernières années, cet

artiste distingué s'est fait entendre, et toujours avec succès, aux concerts de la Société philharmonique, du Palais de Cristal, et dans les salons de la marquise de Devonshire. Un grand opéra de sa composition (*Stella*) a été représenté au théâtre royal de Bruxelles, au mois de février 1862. On y a remarqué de bonnes choses dans la musique; mais la nullité d'intérêt dans le livret a nui au succès de l'ouvrage.

KEYRLEBER (Jean-Georges), professeur de philosophie et amateur de musique, né dans le Wurtemberg, vivait vers la fin du dix-septième siècle. Il avait un goût passionné pour les canons, et toute la musique lui semblait renfermée dans les pièces de ce genre; idée bizarre pour le temps où il vivait, mais qui avait eu longtemps ses partisans dans les quinzième et seizième siècles. Les pièces de sa composition, citées par les biographes allemands, sont une preuve de sa passion pour cette espèce de musique; elles ont pour titre : 1° *Aggratulatio musico-poetica*, en six distiques latins, avec un canon perpétuel de seize dessus et de seize violons à plusieurs sujets, pour l'anniversaire de naissance de l'empereur Joseph Ier, roi des Romains, le 1er mars 1691. D'après la description qu'on en donne, ce canon pouvait être exécuté à deux cent cinquante-six voix et autant d'instruments, c'est-à-dire, à cinq cent douze parties. 2° Le christianisme bien conçu et brièvement exprimé par les deux mots : *Ora et labora*, avec quelques images allégoriques, gravé sur cuivre en une planche in-folio. On y trouve un canon à deux altos (chantants), deux ténors et quatre basses de viole, susceptible de trois systèmes de résolution. Ce canon est établi sur ces paroles :

Da Adam hackt und Eva spann,
Wer war damals ein Edelmann?

(Lorsque Adam coupait du bois, et qu'Ève filait, qui était alors gentilhomme?) De plus, en quatre systèmes de résolution, une ariette à huit voix, dont quatre marchent par mouvement direct, et quatre par mouvement rétrograde, sur ces paroles :

Greif an das Werk und sey nicht faul :
Kein g'bratne Taub flegt dir ins Maul.

(Mets la main à l'œuvre et ne sois point paresseux; les pigeons ne viennent pas rôtis dans la bouche.)

KEYSER (Reinhard). *Voyez* Keiser.

KHAILL ou **KAIL** (Joseph), né à Graslitz, en Bohême, fut admis comme élève au Conservatoire de Prague, en 1811, et y reçut des leçons de Wenceslas Zaluschau pour le cor et de François Weiss pour la trompette. Il est connu dans son pays comme inventeur d'un cor chromatique à clefs; cet instrument est maintenant oublié, et il n'y a plus d'autre cor chromatique que le cor à pistons.

KHALEDOUN (Ibn ou Ebn), ou, suivant l'orthographe du savant orientaliste Silvestre de Sacy (*Chrestomathie arabe*, etc., 2me édition, Paris, 1826 à 1827, t. Ier, n° 5), **EBN KHALDOUN**, naquit à Tunis, le 1er de ramadhan 732 de l'hégire (1331 de l'ère chrétienne). Ses noms véritables étaient *Alâ-Alrahman Hadhrami*, fils de Mohammed, fils de Khaledoun; mais il est connu sous celui de *Ebn Khaledoun*, c'est-à-dire, *descendant de Khaledoun*. Il fit ses études à Tunis. Ayant perdu son père et sa mère par la peste, lorsqu'il eut atteint l'âge de dix-sept ans, il fut attaché au service du gouverneur de cette ville, pour écrire en gros caractères sur les diplômes la devise du sultan Abou-Ishac Ibrahim, cinquième roi de la dynastie des Abou-Hafs. Il s'éloigna de Tunis en 784 (1383 de Jésus-Christ), et alla se fixer au Caire. Deux ans après, le sultan Barkouk le nomma Kahdi'lkodat de la secte des *malékites*; mais sa fermeté à repousser les recommandations et sollicitations des grands le fit destituer après un an d'exercice de ses fonctions. Elles lui furent rendues en 801 (1398), mais après la mort de Barkouk, sa position lui fut enlevée de nouveau. Ayant suivi, en Syrie, le sultan Mélic-Alnaser Faradj, il devint prisonnier de *Timour-Leng* (Tamerlan) à la prise de Damas, et ne recouvra la liberté qu'au moment où ce conquérant retourna dans la Mongolie. Revenu au Caire après deux ans de captivité, Ebn Khaledoun fut nommé une troisième fois Kahdi'lkodat; après avoir perdu et recouvré plusieurs fois ce titre, il mourut le mercredi 25 de ramadhan 808 (1405), à l'âge de soixante-seize ans et vingt-cinq jours.

On a de ce savant un ouvrage considérable, composé de plusieurs parties sur divers sujets, et qui jouit d'une grande célébrité dans le Levant; Silvestre de Sacy en traduit ainsi le titre arabe : *Le livre des exemples instructifs et le recueil du sujet et de l'attribut, concernant l'histoire des Arabes et des Berbers, ainsi que celle des souverains les plus puissants qui ont été contemporains de ces nations.* Une des parties de cet ouvrage renferme un traité de la musique des Berbers ou Cabyles. Ce fragment a été extrait d'un ma-

nuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris par M. James-Gray Jackson (*voyez* Jackson), membre de la Société asiatique de Londres, qui en a publié une traduction anglaise dans le vingtième volume de l'*Asiatic Journal* (juillet à décembre 1825). Ebn Khaledoun donne, dans cette intéressante partie de son grand ouvrage, la théorie de la musique arabe basée sur la division de l'octave en dix-sept intervalles et du ton en trois parties égales : il dit que, de toute antiquité, les instruments berbers et arabes ont été accordés selon ce système.

Un autre fragment du même ouvrage a été publié à Vienne dans les *Mines de l'Orient* (Fundgraben des Orients, t. II). Ebn Khaledoun y présente des assertions qui d'abord semblent contradictoires; car il dit dans un endroit qu'avant Mahomet les Arabes brillaient dans l'improvisation poétique par la variété des rhythmes, la richesse des images et l'harmonie euphonique, ainsi que par les chants qu'ils y appliquaient; et dans un autre passage, il avoue que la vie nomade de ces peuples ne leur avait pas permis de faire plus de progrès dans la musique que dans les autres arts. Toutefois cette contradiction disparaît si l'on se souvient du génie éminemment poétique manifesté dans tous les temps par les peuples orientaux, et du charme de certaines mélodies rêveuses des Arabes; mais, d'autre part, l'absence absolue d'enseignement régulier de la musique, de méthode et d'éducation musicale; l'ignorance où sont ces peuples des relations harmoniques des sons, et l'imperfection des instruments, démontrent que l'idée d'art et de progrès n'a pas de signification pour eux. Lorsqu'ils chantent ou s'excitent à la danse par les rhythmes de leurs instruments, ils satisfont un besoin de leur organisation; ils ont des inspirations instinctives; mais la musique, au point de vue d'art, telle que la conçoivent les populations civilisées de l'Europe, n'a jamais existé chez celles dont parle Khaledoun.

KHAYLL (Joseph), né le 20 août 1781, à Herzmanmiestec, en Bohême, apprit à jouer de tous les instruments à vent chez un musicien de Vienne, nommé Neustadt, et fit particulièrement de rapides progrès sur le hautbois. La variété de ses talents lui procura une place de chef de musique d'un régiment, et pendant longtemps il la remplit avec honneur; mais l'affaiblissement prématuré de ses forces l'obligea à demander sa retraite. Il entra alors à l'opéra de la cour comme hautboïste solo, et, en 1815, il fut attaché à la chapelle impériale. Une maladie de poitrine, dont il portait le germe, l'obligea bientôt à renoncer à l'instrument sur lequel il n'avait point, dit-on, de rival. Cependant l'intérêt qu'inspirait cet artiste était si grand, que le maître de chapelle Eybler ne voulut pas qu'il connût le besoin à la fin de sa carrière, et qu'il lui donna une sorte de sinécure dans une place d'alto qu'il lui confia, en 1828; mais le mal empira rapidement, et le 24 janvier 1829, Khayll cessa d'exister, laissant un fils qui semblait destiné à se faire un nom comme pianiste et qui débuta brillamment dans les concerts de Vienne, en 1829, 1830 et 1831, mais qui, bientôt après, suivit son père dans la tombe. On ne connaît aucune composition de Joseph Khayll pour le hautbois.

KHAYLL (Antoine), frère du précédent, né le 7 avril 1787, reçut la même éducation que son frère, mais le piano et la trompette furent les instruments sur lesquels il se distingua. Sa nomination de trompette à l'Opéra de la cour et à la Chapelle impériale lui assura une existence paisible. Il était encore plein de force lorsqu'une atteinte d'apoplexie l'enleva à sa famille, le 28 avril 1834.

KHAYLL (Alois), troisième frère de ce nom, est né le 3 juin 1791. Son talent de premier ordre, comme flûtiste, l'a fait admettre à l'Opéra de la cour et à la Chapelle impériale, comme ses frères. On assure que l'ensemble résultant du talent de ces artistes donnait l'idée de la perfection; cet ensemble se faisait surtout remarquer dans des morceaux concertants composés par Weiss pour eux, avec hautbois, flûte et trompette. M. Alois Khayll a composé quelques morceaux de concert agréables, entre autres des variations brillantes pour flûte et piano, Vienne, Treutsensky. Il a été pendant plusieurs années professeur de flûte au Conservatoire de cette ville; il occupait encore cette position en 1848.

KHISEL (Jean-Jacques), musicien allemand du seizième siècle, paraît avoir vécu en Italie, où il a fait imprimer : *Libro primo de Madrigali e Motetti a 4 e 5 voci*, Venise, 1591, in-4°.

KHYM (Charles), dont le nom est écrit quelquefois **KYHM**, hautboïste et compositeur de musique instrumentale, naquit en Bohême, vers 1770, et passa la plus grande partie de sa vie à Vienne. Ses talents ne se sont pas élevés au-dessus du médiocre. On connaît de lui : 1° Trois duos pour deux clarinettes, op. 1, Augsbourg, 1798. 2° Trois *idem*, op. 2. *ibid.* 3° Collections de danses pour piano, op. 3 et 4,

ibid., 1799. 4° Marche de Bonaparte, avec douze variations pour le clavecin, op. 5, *ibid.* 5° Trois duos concertants pour deux flûtes, op. 6, *ibid.* 6° Variations pour violon et alto, sur un air allemand, Vienne, 1800. 7° Sérénade pour flûte et alto, *ibid.* 8° Vingt-quatre variations pour violon sur un air allemand, avec accompagnement de viole et basse, *ibid.*

KIALMARK (E.), né en 1781 à Lynn-Regis, dans le comté de Norfolrk, est fils d'un officier suédois, et d'une mère anglaise, fille de M. Banks. Resté orphelin et sans appui, il se livra à l'étude de la musique pour faire sa profession de cet art. Son premier maître fut un Allemand qui avait moins de talent que de vanité; mais plus tard il devint élève de Barthélemon, de Cobham et de Spagnoletti pour le violon, et leurs leçons le mirent en état d'occuper une place dans les orchestres. En 1803, un mariage avantageux lui permit de rompre ses engagements comme symphoniste et de se livrer à l'enseignement du piano. Vers le même temps, il a commencé à publier quelques morceaux de piano qui ont été recherchés en Angleterre. La nomenclature des airs variés et des petites pièces pour le piano qui portent son nom, est très-étendue; toutes ces légères productions ont été gravées à Londres; elles sont maintenant tombées dans l'oubli.

KICHLER (Martin), professeur de piano à Vienne, vers 1830, est auteur de plusieurs morceaux pour cet instrument, et d'une méthode complète, théorique et pratique intitulée : *Vollstændiges theoretisch-praktisches Lehrbuch in Pianofortespiele*, op. 12, Vienne, Haslinger.

KIEFHABER (Jean Charles-Siegmund ou Sigismond), assesseur royal de la commission des archives et archiviste-adjoint à Munich, fut longtemps professeur à Nuremberg, où il était né. Écrivain laborieux, il est auteur d'un grand nombre de dissertations historiques et archéologiques qui sont estimées. Il a publié, à l'occasion de l'anniversaire de la Réformation : *Sendschreiben Dr. Martin Luthers an Ludwig Senfel, herzogl. baierische Hofmusikus in München. Zum Andenken der Gedæchtnissfeier der von Luther vor 300 jahren bewirkten Kirchenverbesserung auss Neue in den Druck gegeben und mit einigen Zusætzen versehen, in Beziehung auf Luthers Liebe zur Musik und Singkunst* (Lettres originales du dr. Martin Luther à Louis Senfel, musicien de la cour du duc de Bavière, etc.), Munich, 1817, in-8°. Ce recueil a de l'intérêt pour l'histoire de la musique en Allemagne, au seizième siècle. On a aussi de Kiefhaber une notice fort bien faite et riche de renseignements sur les célèbres luthistes et fabricants de luths, *Hans Gerle*, de Nuremberg (*voyez* ce nom). Cette notice a été publiée dans la *Gazette générale de musique de Leipsick* (ann. 1816, p. 309 et 325).

KIEL (Auguste), fils d'un ancien ténor et professeur de musique à Brunswick, naquit dans cette ville, vers 1815. Après avoir reçu de son père les premières instructions concernant la musique, il choisit le hautbois pour instrument et cultiva la composition. Son premier ouvrage publié est un recueil de six *Lieder* à voix seule avec accompagnement de piano, Hanovre, A. Nagel, 1839. Déjà, depuis plusieurs années, Kiel était entré comme hautboïste dans la chapelle royale de Hanovre. Depuis lors, il a conservé cette position. Plusieurs compositions pour le chant ont suivi son premier ouvrage. Son œuvre 14e est un *Concertstücke* pour hautbois et orchestre (récitatif, adagio et polonaise), Hanovre, Nagel, et son œuvre 17e, une *Élégie* pour hautbois ou clarinette et piano, Hanovre, Bachmann.

KIENINGER (Joseph-Melchior), premier violon de la société philharmonique à Grætz, dans la Styrie, s'est fait connaître par un ouvrage intitulé : *Theoretische und praktische Anleitung für angehende Violinspieler nach den besten Methoden eingerichtet* (Instruction théorique et pratique pour les violonistes commençants, rédigée d'après les meilleures méthodes), Grætz, J.-F. Kaiser, 1823, in-4°.

KIENLEN (Jean-Christophe), compositeur, né en Pologne, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, était chef d'orchestre du Théâtre national à Presbourg, en 1808. On voit dans la *Gazette générale de musique de Leipsick* (an. 23e, p. 864) qu'il vécut ensuite à Berlin sans emploi pendant environ deux ans, puis, qu'il fut maître de chant au théâtre royal, où il écrivit la musique (ouverture, entr'actes, mélodrame et danses) pour le drame en trois parties *Donna Laura*, de Sophie de Knorring, sœur du célèbre poëte Tieck. Dans l'intervalle de ses séjours à Presbourg et à Berlin, il avait vécu à Paris pendant quelques années, puis à Vienne, où il avait fait jouer, en 1815, son petit opéra *die Kaiserrose* (la Rose impériale). Appelé à Posen, il fut attaché comme maître de chapelle à la maison des princes Radziwill; puis il eut la place de directeur de musique du théâtre d'Augsbourg, pour lequel il écrivit l'opéra *Claudine de Villabella*, sur le poëme de Gœthe, et enfin il alla à Munich, en qualité

de directeur de musique de la cour de Bavière. Parmi les ouvrages dramatiques de Kienlen, on remarque aussi son opéra *Laure et Petrarque*, représenté à Carlsruhe en 1820, la musique pour la tragédie de *Germanicus*, exécutée à Berlin en 1818. Il vivait alors à Baden, près de Vienne, et y dirigeait un orchestre de danse. Enfin, en 1823, il écrivit la musique du drame romantique, intitulé *Innocenzia*, pour le théâtre de Berlin. Il y a lieu de croire que l'existence de cet artiste fut fort agitée. Il est mort à Dessau, en 1830, dans une misère profonde. On a publié de sa composition : 1° Symphonie à grand orchestre, Posen, Simon. 2° Polonaise avec trio pour piano à quatre mains, Berlin, Trautwein. 3° Deux sonates pour piano seul, Paris, Hentz-Jouve. 5° Chansons allemandes avec accompagnement de piano, en recueils et séparées, Leipsick, Munich, Vienne et Berlin.

KIESER (J.-J.), organiste à Erfurt ou dans les environs, vers le milieu du dix-huitième siècle, a laissé en manuscrit une fantaisie avec un trio pour l'orgue, sur le choral : *Nun lobt meine Seel.*

KIESEWETTER (Jean-Frédéric), archiviste de la chambre des finances, et premier violon de la chapelle d'Anspach, naquit à Cobourg dans la première moitié du dix-huitième siècle. Élève de l'école de Benda, il fut considéré en Allemagne comme un des meilleurs violonistes de son temps. Vers 1754, il fut appelé à Anspach, et mis en possession des places qu'il a occupées jusqu'à sa mort, arrivée vers 1780. Ce musicien n'a rien publié.

KIESEWETTER (Christophe-Godefroid), fils du précédent, naquit à Anspach le 24 septembre 1777, et fut élève de son père pour le violon, mais le surpassa dans l'exécution des difficultés. Fort jeune encore il voyagea et fit admirer son talent ; il lui eût été facile de trouver partout de bons engagements, mais son humeur peu sociable lui suscita beaucoup de discussions fâcheuses qui le firent changer souvent de situation et nuisirent à sa fortune. La première ville où il s'arrêta fut Amsterdam ; puis il alla à Rastadt, où il eut de brillants succès ; mais il n'y resta pas longtemps. Pendant environ dix-huit mois il vécut à Bentheim-Steinfurt, et de là il se rendit à Nenndorf, et enfin, vers la fin de 1801, à Ballenstedt, où il contracta un engagement moyennant une somme annuelle de 600 écus (2,250 francs). Il en partit en 1803 pour aller à Oldenbourg, en qualité de maître de chapelle, avec 800 thalers (3,000 francs) de traitement. Cette position honorable est celle qu'il a gardée le plus longtemps. Il y fit preuve, non-seulement d'une grande habileté comme violoniste, mais d'un rare talent comme chef d'orchestre. En 1815, il alla se fixer à Hambourg, et y vécut environ six ans. Dans l'hiver de 1821, il arriva à Londres, y joua un concert philharmonique et fit admirer la puissance de son exécution ; mais bientôt la médiocrité intrigante, qui abonde partout, et surtout à Londres, usa de tous les moyens pour lui nuire, et quoiqu'il se fît entendre de temps en temps dans les concerts publics, particulièrement dans les oratorios, il ne put parvenir à rien, et mourut dans un état voisin de la misère, le 27 septembre 1827. Kiesewetter avait en manuscrit plusieurs concertos de sa composition, mais il ne voulut jamais les publier. Ils ont été dispersés après sa mort.

KIESEWETTER DE WEISENBRUNN (Raphael-Georges), conseiller de la cour impériale, référendaire de la haute cour militaire, et directeur de la chancellerie, à Vienne, est né le 29 août 1773 à Holleschau, en Moravie, où son père était médecin. Dès sa jeunesse il apprit la musique, le chant et plusieurs instruments, particulièrement la flûte, sur laquelle il acquit un talent distingué. Il possédait une belle voix de basse, qui le fit rechercher dans plusieurs sociétés de musique vocale. A l'âge de vingt et un ans il fut employé dans l'armée impériale placée sous les ordres du prince Charles, et y resta depuis 1794 jusqu'en 1801. Les mouvements de cette armée le conduisirent en diverses contrées, particulièrement en Italie. Après que M. Kiesewetter se fut établi à Vienne et y eut été attaché aux fonctions publiques qui l'ont successivement élevé aux postes honorables qu'il occupa, il commença l'étude de l'harmonie en 1803, sous la direction d'Albrechtsberger ; quelques années plus tard, Hartmann lui enseigna le contrepoint. Depuis 1816, son goût pour la musique ancienne le porta à recueillir les raretés de ce genre et à en former une collection qui, sans être nombreuse, offrait cependant beaucoup d'intérêt par le choix des objets qui la composaient. Son but, en recueillant ces richesses d'art, était de s'entourer de documents propres à l'éclairer sur divers points de l'histoire de la musique, qu'il se proposait de traiter. Ce sont ces travaux qui depuis lors l'ont fait connaître avantageusement. Sa tardive éducation musicale, dans la partie scientifique, a retardé l'époque de ses premières publications ; il n'était déjà plus jeune quand

il s'est décidé à livrer à l'impression les premiers résultats de ses recherches ; mais depuis lors, Kiesewetter montra beaucoup d'activité, et ses ouvrages se succédèrent avec rapidité. Il n'allait pas dans le monde, et tout le temps que lui laissaient ses fonctions administratives était employé au travail. Il y portait une opiniâtreté invincible lorsqu'il rencontrait dans les objets de ses études des choses obscures ou qui lui semblaient avoir été mal étudiées. Par sa grande lecture, et par son esprit de recherche, il devint un des hommes de son temps les plus instruits dans la littérature de la musique et dans son histoire.

Malheureusement l'art de généraliser les résultats des faits observés manquait à ce savant distingué ; il avait de l'érudition dans les détails de la théorie de l'art et dans ceux de son histoire, mais les lois philosophiques auxquelles ces détails sont soumis ne furent jamais aperçues par lui. D'ailleurs, certains points importants et qui dominent toute la science, n'avaient pas fixé son attention d'une manière suffisante : tel était, par exemple, le principe constitutif de la diversité des tonalités. Prenant son sentiment personnel comme le critérium de la vérité en cette matière, il ne voulut jamais admettre qu'il y eût d'autre sentiment possible, ni qu'il y eût jamais eu d'autre tonalité que celle de la musique moderne. Pour lui, les modes du chant des Grecs, les tons du plain-chant, nos gammes et nos deux modes étaient la même chose. Cette erreur capitale l'a égaré dans ses ouvrages les plus importants, particulièrement dans son *Histoire de la musique moderne de l'Europe occidentale*, et dans ses écrits sur *la Musique des Grecs moderne*, sur *la Musique des Arabes*, et sur *la Destinée et nature de la musique mondaine depuis le commencement du moyen âge, etc.*, quoiqu'il se trouve, dans ces livres, des parties qui font grand honneur à leur auteur.

Une autre cause a exercé une fâcheuse influence sur les travaux de Kiesewetter ; elle se trouvait dans un sentiment de vanité dont il ne pouvait se défendre, et dans une susceptibilité de caractère qui s'irritait à la moindre opposition à ses opinions. Les ouvrages qui viennent d'être cités, et plusieurs autres dont on trouvera la liste plus loin, ont été écrits à l'occasion des déplaisirs causés à ce savant par les idées et les vues émises par l'auteur de cette notice dans la *Revue musicale*, dans le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, et dans la *Biographie universelle des musiciens*. Il est de toute évidence que ces productions furent le cauchemar des quinze ou seize dernières années de la vie de Kiesewetter, et que détruire l'effet qu'elles pouvaient produire sur l'opinion publique fut sa pensée fixe.

Depuis 1816, la maison de Kiesewetter était devenue un centre de réunion pour beaucoup d'artistes et d'amateurs qui formaient une sorte d'académie de musique ancienne, où, pendant trente ans, et plusieurs fois chaque année aux époques de l'avent, du carême, et particulièrement de la semaine sainte, on exécutait les plus beaux ouvrages de Palestrina, d'Allegri, de Victoria, de Carissimi, de Leo, d'Alexandre Scarlatti, de Jomelli, de Durante, de Pergolèse, de Majo et de Lotti, ainsi que ceux de Fux, de Caldara, de J.-S. Bach, de Graun et d'autres maîtres célèbres. Ces concerts de musique classique offraient un vif intérêt aux amateurs qui s'y rendaient en foule.

Justement estimé comme homme et comme savant, Kiesewetter vit sa vieillesse honorée par des distinctions auxquelles il attachait un grand prix. Mis à la retraite en 1845, après cinquante ans de service, il avait été anobli quelques années auparavant, en récompense de son mérite et de ses travaux. Depuis lors, il ajouta le titre de *Weisenbrunn* à son nom de famille. Il fut membre de la première classe de l'Institut des sciences, de la littérature et des arts d'Amsterdam ; membre honoraire de l'Académie royale des beaux-arts de Berlin ; correspondant de l'Académie impériale des sciences de Vienne ; correspondant du ministère de l'instruction publique de France, section des travaux historiques ; associé honoraire de l'Académie de Sainte-Cécile de Rome ; membre de mérite de la Société pour la propagation de la musique dans les Pays-Bas ; membre honoraire et vice-président émérite de la Société des amateurs de musique de l'empire d'Autriche, à Vienne ; membre honoraire des Sociétés musicales de Pesth, de Bude, de Prague, de Presbourg, de Grætz et de Klagenfurth. Il est mort le 1er janvier 1850, à Baden, près de Vienne, où il vivait dans une retraite absolue depuis le mois d'avril 1848, à l'âge de soixante-dix-sept ans et après une courte maladie. Le 3 du même mois, après les obsèques, son corps a été transporté à Vienne et inhumé au cimetière appelé *Vor der Waehrenger-Linie*, près de sa femme, qui l'avait précédé de quelques années dans la tombe.

Par une disposition testamentaire, Kiesewetter a légué à la Bibliothèque impériale de

Vienne sa collection d'ancienne musique, décrite dans le catalogue qu'il en avait publié avant sa mort, sous la condition qu'elle resterait dans son ensemble et serait exposée dans les salles de cette Bibliothèque, sous la dénomination de *Fonds de Kiesewetter*. Quant à ses livres et manuscrits sur la musique, il les légua au chanteur de la Chapelle impériale Aloys Fuchs, son ami depuis vingt-cinq ans, qui ne lui survécut que peu d'années.

La liste des écrits de Kiesewetter se compose de la manière suivante :

I. Histoire et théorie de la musique : 1° *Die Verdienste der Niederlander um die Tonkunst*, etc. (Les mérites des Neérlandais dans la musique, mémoire couronné, en réponse à cette question mise au concours par la quatrième classe de l'Institut royal des Pays-Bas, en 1826 : *Quels sont les mérites des Néerlandais dans la musique, particulièrement aux quatorzième, quinzième et seizième siècles*, etc.), publié par le même Institut dans le volume intitulé : *Verhandelingen over de Vraag : Welke Verdiensten, etc.*, Amsterdam, J. Müller, 1829, in-4°, avec des planches de musique lith. 2° *Geschichte des europæisch-abendlændischen oder unsrer heutigen Musik* (Histoire de la musique moderne dans l'Europe occidentale, etc.), Leipsick, Breitkopf et Hærtel, première édition, 1834, in-4°, de cent seize pages, avec vingt pages de musique; deuxième édition, 1846, in-4°. Cette deuxième édition n'est que la première, dont on a changé le frontispice. Bottée de Toulmon a fait une traduction française de cet ouvrage, laquelle est restée en manuscrit jusqu'à ce jour (1862). 3° *Ueber die Musik der neueren Griechen, nebst freien Gedanken über altegyptische und altgriechische Musik* (Sur la musique des Grecs modernes, avec des pensées sur cet art chez les anciens Grecs et Égyptiens, en trois parties), Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1838, in-4°, avec des planches. Cet ouvrage est la première opposition faite par Kiesewetter au succès obtenu par les idées nouvelles répandues dans le *Resumé philosophique de l'histoire de la musique*, qui forme la plus grande partie du premier volume de la première édition de la *Biographie universelle des musiciens*. 4° *Guido von Arezzo, sein Leben und Wirken* (Guido d'Arezzo, sa vie et ses travaux, avec un supplément sur les traités de musique attribués à saint Bernard), Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1840, in-4° de cinquante-cinq pages; ouvrage extrait en grande partie de la *Biographie universelle des musiciens*, ou paraphrasé. 5° *Schicksale und Beschaffenheit der weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zu der Erfindung der dramatischen Styles und den Anfængen der Oper* (Destinée et nature de la musique mondaine depuis le commencement du moyen âge jusqu'à l'invention du style dramatique et du commencement de l'opéra), Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1841, in-4°, de soixante-six pages avec cent six pages de musique. Il y a de bonnes choses dans cet ouvrage ; mais il est trop sommaire pour l'importance du sujet. 6° *Die Musik der Araber nach Originalquellen*, etc. (La musique des Arabes, d'après les sources originales, avec un avant propos, par le baron de Hammer-Purgstall), Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1842, in-4°, de quatre-vingt-seize pages, avec vingt-quatre pages de musique ; seconde opposition de Kiesewetter à la partie du *Résumé philosophique de l'histoire de la musique* qui concerne la musique des Arabes ; il y a complétement méconnu le caractère de cet art dans l'Orient. Quelques fragments traduits d'ouvrages originaux par le célèbre orientaliste Hammer-Purgstall forment la partie la plus intéressante de cette dissertation. 7° *Der neuen Aristoxener zerstreute Aufsætze* (Mémoires épars des Aristoxéniens modernes sur ce qu'il y a d'erroné dans l'Arithmétique musicale, et sur ce qu'il y a de vain dans le calcul du tempérament, recueillis et accompagnés d'une introduction historique en forme de préface, avec une partie supplémentaire par R. G. Kiesewetter, et publiés par lui), Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1846, in-8°. 8° *Sur l'octave de Pythagore*, supplément à l'ouvrage précédent, Vienne, 1848, aux frais de l'auteur, in-8°. Kiesewetter publia ces deux mémoires dans le but de détruire par la base la théorie de l'harmonie établie par l'auteur de la présente notice, sur les intervalles attractifs formés de demi-tons mineurs, en s'appuyant de l'autorité des auteurs modernes qui, à l'exemple d'Aristoxène, ont soutenu que l'octave renferme six tons, et que tous les tons sont divisés par des demi-tons égaux ; lui-même a essayé de démontrer contre l'évidence, par des calculs de sa façon, la solidité de cette fausse doctrine et s'est complétement égaré dans cette entreprise. Averti de ses erreurs par un de ses amis, mathématicien distingué, peu de temps avant sa mort, Kiesewetter a chargé Fischoff (*voyez* ce nom) de veiller à la suppression de ces deux écrits ; mais son intention n'a été réalisée que pour le second. 9° *Catalogue de la collection de*

partitions de musique ancienne du conseiller aulique R.-G. Kiesewetter, publié par lui, Vienne, 1847, deux parties in-4°.

II. Dissertations insérées dans divers écrits périodiques : 10° Sur l'étendue des voix chantantes dans les ouvrages des anciens maîtres, et sur les changements qui ont eu lieu dans le diapason (*Gazette musicale* de Vienne, année 1820). 11° Sur la notation de saint Grégoire le Grand (*Gazette générale de musique de Leipsick*, année 1828). 12° Sur Francon de Cologne et les anciens auteurs, concernant la musique mesurée (*ibid*). 13° Sur un manuscrit inconnu du seizième siècle (*ibid.*, année 1830). 14° Sur un passage du sixième quatuor de Mozart *décrié* par M. Fétis. (Plusieurs articles dans la même Gazette, sous le pseudonyme de *Le Duc*, année 1831). Le passage dont il s'agit est l'introduction du quatuor en *ut* de Mozart, qui produit chez tous les musiciens autant d'étonnement que de déplaisir, et que Sarti et Cherubini appelaient *une barbarie*. J'avais fait voir dans la *Revue musicale* (année 1830) que les duretés de ce passage proviennent de ce que l'imitation n'est pas régulière, et j'avais démontré qu'en faisant entrer le premier violon un temps plus tard, Mozart, sans rien changer à sa pensée, aurait produit une bonne harmonie. C'est ce que Kiesewetter appelle *decrier Mozart*. J'ignorais que le pseudonyme *Le Duc* cachait le véritable auteur des articles de la *Gazette générale de musique*; je répondis dans la *Revue musicale* de 1831; mais l'oubli des convenances alla si loin, dans le style de mon adversaire, que je dus cesser cette polémique. 15° Les tablatures des anciens instrumentistes, depuis l'introduction de la musique figurée et mesurée (en quatre articles, dans la même *Gazette*, année 1831.) 16° Sur l'origine de Josquin des Prés (*ibid.*, 1835). 17° *Compère*; fin d'une polémique commencée par M. Fétis contre l'auteur du mémoire couronné par l'Institut des Pays-Bas (*ibid.*, 1847). 18° Sur le chant populaire et mondain dans le moyen âge (*ibid.* 1836). 19° Sur la période de Francon; réplique à M. Fétis (*ibid.*). 20° Sur la manière de mesurer les sons et sur le tempérament (dans l'écrit périodique intitulé : *Cæcilia*, année 1832). 21° Sur les instruments de musique et sur la musique instrumentale jusqu'à l'époque de la musique moderne de chambre et d'orchestre (*ibid.*, année 1843). 22° Sur l'écriture musicale de saint Grégoire le Grand; réponse à l'occasion des lettres de M. Fétis sur son voyage en Italie (*Gazette musicale de Leipsick*, 1843). 23° Sur les différentes méthodes d'harmonie (*Revue de Gassner*, Carlsruhe, 1843). 24° Sur la nouvelle historique musicale (*Cæcilia*, 1844). 25° Gloses marginales sur l'article de M. Fétis, concernant l'écriture musicale dont saint Grégoire s'est servi pour son Antiphonaire (*Gazette musicale de Leipsick*, 1845). 26° Le soi-disant tempérament égal et parfait, sans logarithmes, exécuté par une méthode graphique, etc. (*Cæcilia*, 1847). 27° Supplément à la biographie d'Astorga (*Gazette musicale de Leipsick*, 1839). 28° Correction à un critique du grand Palestrina (*Gazette musicale de Vienne*, 1843. 29° Les vrais principes de la musique grecque (*ibid.* 1841).

III. Analyse et critique : 30° La musique grecque dans ses principes; anti-critique de Drieberg (*ibid.* 1841). 31° Notice sur les collections musicales de la Bibliothèque de Cambrai, par E. de Coussemaker (*Cæcilia*, 1841). 32° Modes du plain-chant romain, par Séb. Stehlin (*ibid.* 1842). 33° *Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone*, premier inventeur de la typographie de la musique par les caractères mobiles, par M. Ant. Schmid (dans les *Feuilles de Vienne* pour la littérature et l'art, en 1846).

IV. Ouvrages non publiés : 34° L'enseignement des accords développé d'après le système de l'harmonie fondamentale, avec une table de toutes les prolongations possibles. Mss. gr. in-fol., un volume de texte et deux d'exemples, ouvrage terminé à Vienne, en 1811. 35° Système de l'harmonie fondamentale, en extraits. Mss. gr. in-4° de deux cent huit pages. 36° Préparations pour l'étude de l'harmonie, trois cahiers in-fol. écrits à Vienne, 1811. 37° Pensées sur la construction et la disposition d'un orchestre. 38° Notice sur l'*Anfiparnasso d'Orazio Vecchi*, comme préface à un exemplaire de cet ouvrage rarissime et de grande importance.

Kiesewetter a été l'éditeur de l'ouvrage posthume de Kandler sur la vie et les ouvrages de Palestrina (*voyez* Kandler), et y a ajouté une préface et des notes.

KIESLING (Jean-François), organiste et compositeur, né en Bohême, dans le dix-huitième siècle, a laissé en manuscrit plusieurs ouvrages de musique d'église, parmi lesquels Foyta cite des litanies qui se trouvaient à l'église de Raudnitz, et qu'il considérait comme une de ses meilleures compositions.

KIMMERLING (Robert), prêtre et directeur du chœur de l'abbaye de Melk, en Autriche, naquit à Vienne, le 5 décembre 1737.

Après avoir terminé ses humanités ainsi que ses études musicales, il entra dans les ordres, en 1759, fit ses études de théologie à l'Université de Vienne, et prononça ses vœux au monastère de Melk, où il fut chargé de la direction de la musique. En 1761, il fut fait préfet des études des novices. Lorsque en 1770 l'archiduchesse Marie-Antoinette, plus tard infortunée reine de France, visita l'abbaye de Melk avec son frère Joseph II, une sorte d'oratorio intitulé : *Rebecca, fiancée d'Isaac*, composé par le P. Kimmerling, fut exécuté devant ces princes qui, bons connaisseurs, firent présent à l'auteur d'une belle médaille d'or, et Joseph II demanda une copie de la partition. Possédant une belle voix de ténor, habile dans l'art de jouer du clavecin et de l'orgue, et savant dans le contrepoint, Kimmerling était un musicien accompli. Il a laissé en manuscrit des quatuors, trios et duos pour des instruments à cordes, des vêpres, hymnes, offertoires, graduels, litanies, *Salve Regina*, *Te Deum* et plusieurs messes, dont une à huit voix (en *ut*), en deux chœurs, que Haydn considérait comme un chef-d'œuvre. Le P. Kimmerling est mort à Melk, le 5 décembre 1799.

KINDERLING (Jean Frédéric-Auguste), né à Magdebourg, en 1743, fut d'abord professeur à Klosterbergen, en 1768, et deux ans après recteur dans le même lieu. En 1771, on l'appela comme prédicateur à Schwartz, près de Colbe, et trois ans plus tard il fut diacre et magister dans cette dernière ville. En 1797, il fut appelé à Magdebourg, en qualité de prédicateur et recteur. Il est mort dans cette ville, le 23 août 1807. Parmi ses nombreux écrits on remarque : *Nœthige Berichtigung der kurzen wehrhaften Geschichte der æltesten deutschen Kirchengesænge des Herrn O. K. R. Tellers besonders von D. Martin Luther* (Correction nécessaire de la courte et véritable histoire des chants d'église allemands les plus anciens, par M. O. K. R. Teller, etc.), Dessau, 1782, in-4°, sans nom d'auteur. Un manuscrit trouvé dans ses papiers a été publié sous ce titre : *Kritisches Betrachtungen über die Vorzüglichsten alten, neueren und die verbesserten Kirchenlieder* (Considérations critiques sur les meilleurs chants d'église anciens, nouveaux et perfectionnés), Berlin, 1813, in-8°, de cent quatre-vingt-dix-sept pages.

KINDERMANN (Jean-Érasme), né à Nuremberg, le 29 mars 1616, fut un des plus célèbres organistes de son temps, et remplit ses fonctions à l'église Saint-Égide, dans sa ville natale. Il mourut le 14 avril 1655. Ce savant musicien a publié de sa composition : 1° *Musica Catechica, oder Catechismus auf die 6 Hauptstücke desselben gerichtet* (Musique catéchétique, ou catéchisme (musical) composé sur les six articles principaux, avec deux chants avant et après le repas, etc., à cinq voix avec basse continue), Nuremberg, 1646, in-4°. 2° *Harmonia organica per tabulaturam germanicam composita* (consistant en quatorze préludes, huit fugues pour l'orgue, deux préludes et un *Magnificat* du huitième ton), Nuremberg, 1645. 3° *Neu-verstimmte Violen-lust mit 3 Violen nebst einen Generalbass* (Récréations de violes accordées d'une manière nouvelle, pour trois violes et basse continue), Francfort, 1652. 4° *Dilberrns Evangelischer Schluss Reimen der Predigten, 1, 2 und 3ten Theil mit drey Stimmen, neml. 2 Discanten und einem Bass, zu einem Positiv, Regal, Spinet, Clavicymbel oder Theorbe* (Rimes finales des sermons évangéliques de Dilberrn, première, deuxième et troisième parties à trois voix, savoir deux dessus et basse, avec un positif, régal, épinette, clavecin ou théorbe), Nuremberg, 1652. 5° Quatre suites de sonates et de *canzones* pour l'orgue ou le clavecin, *ibid.*, 1653. 6° *Musicalischer Felder und Wælderfreund; mit einer singenden Stimme, neben dem Basso-Generali für einen Organisten, Theorb-oder Lutenisten, accommodirt und componirt* (Ami musical des champs et des bois, composé et arrangé pour une voix chantante et basse continue à l'usage d'un organiste, d'un théorbiste ou d'un luthiste), Nuremberg, 1643. La Bibliothèque royale de Berlin possède de cet artiste un motet à huit voix avec instruments sur la mélodie chorale : *Herr Gott dich loben wird*, en tablature allemande. J'ai examiné ce morceau, qui est fort bien fait.

KINDERMANN (Auguste), chanteur dramatique distingué, est né à Berlin, le 6 février 1816. Engagé d'abord comme choriste et chanteur de petits rôles au théâtre royal de cette ville, il alla au théâtre de Leipsick en 1839, et s'y fit remarquer à son début par la beauté de sa voix de baryton. Après huit ans de succès dans cette position, il accepta, en 1847, la place de premier baryton au théâtre royal de Munich.

KINDERVATER (Jean-Henri), assesseur du consistoire et pasteur de Saint-Blaise, à Nordhausen, né à Kelbra, près de Frankenhausen, le 4 avril 1675, alla, en 1696, à l'Université de Jéna, fut magister en 1700, diacre

à Erfurt en 1703, trois ans après pasteur dans le même lieu, et enfin assesseur à Nordhausen, où il mourut le 2 octobre 1726. Dans un de ses ouvrages, intitulé : *Gloria templi Blasiani* (Nordhausen, 1724, in-8°), il a donné une description de l'orgue de cette église (p. 99 et suiv.). Il a laissé aussi en manuscrit un traité de musique de neuf feuilles qui a pour titre : *De musica Litteratoribus necessaria*. Cet ouvrage, qui avait appartenu à Reichardt, est devenu la propriété de Gerber, auteur des *Dictionnaire des musiciens*. Il se trouve aujourd'hui dans la Bibliothèque de la Société impériale des amis de la musique, à Vienne.

KINDI (El), auteur arabe de six traités de musique indiqués par le baron Hammer-Purgstall (*Jahrbüchern der Literatur*, t. XCI, troisième trimestre). Le premier de ces ouvrages traite *de la composition* (des modes); le second, *de l'ordonnance des tons*; le troisième, *des éléments de la musique*; le quatrième est un *traité sur le rhythme*; le cinquième, une *description des instruments*; le sixième est relatif à *l'accompagnement musical des poésies* (la mélodie). El Kindi est le plus ancien écrivain arabe sur la musique; il mourut l'an 248 de l'hégire (862 de l'ère chrétienne).

KINDSCHER (Jean-Louis-Gottfried), né à Dessau, le 14 octobre 1764, fit son éducation musicale sous le directeur de musique Rust, et fut professeur à l'École supérieure de cette ville, et organiste de l'église du château et de la ville. Il y est mort, le 20 octobre 1840. On a publié sous son nom les ouvrages suivants : 1° Vingt-quatre chansons allemandes à voix seule, avec accompagnement de clavecin, Dessau, 1792. 2° Chansons courtes avec accompagnement facile pour piano, Leipsick, 1801, in-4°. 3° *Anweisung zu Ausweichungen in alle Dur-und Molltonarten in Behandlung der einzelnen Tœne des verminderten Septimen-Accords durch Hülfe des Semitonii modi* (Instruction sur les modulations dans tous les tons majeurs et mineurs, etc.), Dessau, 1812. Nouvelle édition corrigée, *ibid.*, 1814, in-fol. 4° *Anleitung zum Selbstunterricht in Clavier-und Orgelspielen, in besonderer Hinsicht auf richtige Kenntniss und Behandlung bezifferter Choræle, auch Vor-und Zwischenspiele zu desselben. Eine vorbereitung zum Generalbass und Fortsetzung meines Semitonii modi oder Anweisung su Ausweichungen*, etc. (Méthode pour apprendre soi-même à jouer du piano et de l'orgue, etc.), Leipsick, Hofmeister, 1817, in-4° de cinquante-deux pages avec deux planches. Une deuxième édition améliorée a été publiée en 1830, *ibid.*

KINDSCHER (Henri-Charles-Louis), fils du précédent, né le 16 octobre 1800, à Dessau, reçut de son père les premières leçons de piano et d'harmonie, et alla à Leipsick, en 1820, compléter son instruction musicale chez Schicht (*voyez* ce nom). De retour à Dessau, il succéda à son père, en 1824, dans la place de professeur de chant au Gymnase (collége). Quatre ans après, il entra dans la chapelle ducale comme flûtiste, et en 1837 il eut la place de son père, comme professeur de musique au Séminaire. Il continua de remplir ses deux places au Gymnase et au Séminaire jusqu'en 1854, où il fut appelé à Cœthen, pour enseigner la musique dans le Collége qui y était nouvellement érigé. Kindscher a fait insérer dans la *Gazette générale de musique de Leipsick* (an. 1847, p. 596) une *Esquisse sur la musique et sur l'art en général*. Dans le même journal (an. 1848, p. 330), il a fait une critique sévère du livre de L. Kraussold (*voyez* ce nom) sur l'ancien chant choral protestant, sa construction rhythmique et sa restauration. Kraussold se servit du même recueil pour faire paraître une anticritique très-solide (*ibid.*, p. 744), et la polémique fut close par une longue réplique de Kindscher, publiée dans le n° 49 de la même gazette, p. 785. On a de cet artiste : 1° Vingt *Lieder* à trois voix, Leipsick, Freise. 2° Douze *Lieder* pour un chœur à quatre voix, *ibid.*

KING (Robert), bachelier en musique à Cambridge, en 1696, fut un des musiciens attachés au roi Guillaume III. Il a composé plusieurs airs qui ont été insérés dans la collection intitulée : *Tripla Concordia*, et a mis en musique quelques chansons insérées dans le *Theatre of Music*.

KING (William), organiste et compositeur du nouveau Collége d'Oxford, vers la fin du dix-septième siècle, a mis en musique le poëme de Cowley, intitulé : *La Maîtresse* (Mistress), et a publié cet ouvrage sous ce titre : *Poems of M. Cowley and others, composed into songs and ayres, with a Thorough-basse for the Theorbo, Harpsicor* (*Harpsichord*) or *Base-violl* (Poëmes de M. Cowley et autres, composés sous la forme de chansons et d'airs, avec basse continue pour le théorbe, le clavecin ou la basse de viole), Oxford, 1688, in-fol. Gerber, Choron et Fayolle sont tombés dans une plaisante mé-

prise au sujet de King et de son ouvrage : trompés vraisemblablement par le titre du poëme de Cowley (*Mistress*), ils ont lu *Mistriss*, et disent que King a rédigé sa composition pour madame Cowley. Or, Anne Cowley, auteur dramatique, n'a vu le jour qu'en 1743, et a cessé de vivre seulement en 1809, c'est-à-dire cent vingt ans après la publication du recueil du musicien anglais.

KING (Charles), musicien anglais de peu de mérite, a cependant exercé une certaine influence en son temps. Élevé parmi les enfants de chœur de Saint-Paul, sous la direction de Blow, il devint ensuite un des premiers chantres de cette cathédrale, et fut admis, en 1704, au grade de bachelier en musique à l'Université d'Oxford. Après la mort de Clark, il fut nommé aumônier et maître des enfants de chœur de Saint-Paul. En 1730, on l'éleva à la dignité de vicaire. Il lui fut permis de cumuler avec ces places celle d'organiste de l'église paroissiale de Saint-Bennet-Fink, à Londres. Il conserva tous ses emplois jusqu'à sa mort, arrivée au mois de mars 1745. Un grand nombre de services pour l'église sont connus sous son nom, ce qui a fait dire au docteur Greene, en plaisantant, que *M. King était un homme très-serviable.* Quatre antiennes de sa composition ont été insérées dans l'*Harmonia sacra*, de Page, et deux autres dans la *Sacred Music*, de Stevens.

KING (M.-P.), pianiste et compositeur anglais, vécut à Londres dans les vingt dernières années du dix-huitième siècle, et au commencement du dix-neuvième. Il a beaucoup écrit pour le théâtre anglais, et a publié des sonates et d'autres pièces pour le piano. On connaît sous son nom les opéras suivants : *False alarms* (les Craintes supposées). 2° *Invisible Girl* (la Fille invisible). 3° *Matrimony* (le Mariage). 4° *One o'Clock* (Une heure). 5° *Timour the Tartare* (le Tartare Timour). Il a aussi publié deux livres de chansons et de cantates, un recueil de glees à trois voix et des duos. Parmi ses œuvres de musique instrumentale, on remarque : 1° Trois sonates pour le piano, op. 1, Londres, Clementi. 2° Trois *idem*, op. 2, *ibid.* 3° Plusieurs sonates séparées. 4° Trois *idem*, op. 5, *ibid.* 5° Trois rondeaux indiens, op. 13, *ibid.* 6° Quintette pour piano, flûte, violon, alto et basse, op. 16, *ibid.* 7° Trois rondeaux pour piano seul, op. 22, *ibid.* 8° Divertissement *idem*, op. 24, *ibid.* King s'est fait connaître comme écrivain didactique par plusieurs ouvrages élémentaires pour l'enseignement de l'harmonie, de l'accompagnement et du chant, dont voici les titres : *Thorough bass made clear to every capacity* (la Basse continue éclaircie pour toutes les intelligences), Londres, 1796, grand in-4°. Cet ouvrage est un assez bon manuel pratique, qui renferme des instructions sur la manière de traduire sur le piano une partition d'orchestre. 2° *A general treatise on Music, particularly in Harmony or thorough-bass, and its application to composition, containing also many and essential and original subjects, tending to explain and illustrate the whole* (Traité général sur la musique, particulièrement sur l'harmonie ou la basse continue, et son application à la composition), Londres, 1800, in-fol. Il y a une deuxième édition de cet ouvrage, publiée en 1809. Dans la préface de la seconde partie se trouve une critique assez dure de l'ouvrage de Kollmann, intitulé : *Practical Guide to thorough-bass.* 3° *Introduction to the theory and practice of Singing at first sight* (Introduction à la théorie et à la pratique du chant à première vue), Londres, 1806, in-4°.

KINKI ou **KINSKI** (Joseph), né à Olmutz, en Moravie, vers 1790, fit ses humanités sous la direction de son oncle Dominique Kinki, professeur et prêtre de l'ordre des Piaristes, et dans le même temps étudia la musique. Plus tard, il se rendit à Vienne et y fut employé comme alto au théâtre *Sur-la-Vienne*. Il y fut chargé de la direction des répétitions et montra tant d'intelligence dans cet emploi, que le chevalier de Seyfried, alors directeur de musique de ce théâtre, se l'adjoignit comme second chef d'orchestre. Quelques années après, il fut lui-même choisi pour directeur de musique du théâtre de la Porte de Carinthie, où il écrivit la musique de plusieurs ballets d'Aumer, et de quelques pantomimes. Lorsque Sloeger se chargea de l'entreprise du théâtre de Grætz, il choisit Kinki comme chef d'orchestre; et lorsque cet entrepreneur alla prendre la direction du théâtre de Josephstadt, Kinki l'y suivit en la même qualité. Peu de temps après, il s'est retiré dans le lieu de sa naissance. Parmi ses ouvrages, ceux qui ont eu le plus de succès sont les ballets suivants : 1° *La Fête champêtre au bosquet de Kisbier.* 2° *Le Chevalier dupe.* 3° *La petite Voleuse.* 4° *Les Blanchisseuses.* 5° *Le Jugement de Salomon.* 6° *La Fête de l'Amour.* 7° *La Fête des Grâces.* 8° *La Fête du Soleil.* 9° *La Noce au Village.* 10° *Emma.* 11° *Der Marktrichter* (le Juge du marché). 12° *Le Sacrifice de Cerès.* Kinki a écrit aussi la musique des petits

opéras suivants : 13° *Le Prince et le Ramoneur*. 14° *Lorenzo, chef de brigands*. 15° *Lundi, Mardi, Mercredi* (en collaboration avec Gyrowetz et le chevalier de Seyfried). 16° *Le Quolibet*. 17° *Le Sultan Wampum*. Les airs, ouvertures et entr'actes de ces ouvrages ont été arrangés par différents musiciens pour le violon, la flûte, la guitare, le piano, etc.

KINNER DE SCHERFFENSTEIN (maître MARTIN), savant, poete et musicien, naquit à Leobschütz, en Silésie, au commencement de l'année 1554, étudia à Wittenberg sous Mélanchton, fut ensuite professeur de poésie dans la même ville, puis retourna dans le lieu de sa naissance, où il eut le titre de secrétaire (*archi-grammatus*), et de musicien de la ville. Il mourut à l'âge de soixante-trois ans dans un voyage, à Baumgarten, près de Frankenstein, le 24 mars 1597. L'épitaphe de ce savant se voit dans l'église de Leobschutz. L'ancien livre choral de Breslau contient un grand nombre de pièces dont Kinner a fait la poésie et la musique.

KIRCH (J.), musicien hongrois et compositeur de danses d'un caractère très original, est né dans un village près de Pesth, vers 1820, et vit dans cette ville. Il écrit aussi pour le piano des compositions romantiques. Au nombre de ses ouvrages, on remarque *Zene-Abrand* (Peintures des sons), pour piano, op. 15, Pesth, Wagner, et *Vigadò nj magyar Tánez* (Dans magyare pour piano), op. 17, *ibid.*

KIRCHBAUER (ALPHONSE), bénédictin du couvent de Neresheim, en Souabe, et chancelier de l'évêque de Coire, vivait vers le milieu du dix-huitième siècle. Il s'est fait connaître comme compositeur par un recueil de sept messes brèves à quatre voix, deux violons et basse continue intitulé : *Jubilus curiæ cœlestis in terrestri curia*, Augsbourg, 1751, gravé. Une deuxième édition corrigée a été publiée en 1740.

KIRCHER (ATHANASE), un des plus savants jésuites du dix-septième siècle, et peut-être le plus savant de tous, naquit le 2 mai 1602, à Geysen, près de Fulde. Chargé par ses supérieurs d'enseigner la philosophie, puis les langues orientales, au Collége de Würzbourg, il fit preuve, dans l'exercice de ses fonctions, d'un profond savoir qui s'est ensuite développé avec éclat dans les grands ouvrages qui nous restent de lui. Ce savant homme offre dans ses écrits la réunion bizarre de connaissances étendues en mathématiques, en physique, en histoire naturelle, en philologie, et d'un esprit crédule, avide de merveilleux et dépourvu de jugement. Dans ses immenses travaux, le faux et le vrai sont entassés pêle-mêle ; mais il s'y trouve de bonnes et curieuses choses en assez grande quantité pour qu'on se donne la peine de les y chercher. Il y a plus de prévention que de justice dans le dédain que certains critiques modernes ont montré pour ses ouvrages. Troublé dans sa tranquillité par les événements de la guerre de Trente Ans, Kircher fut obligé de s'éloigner de l'Allemagne. Il alla chercher du repos chez les jésuites d'Avignon, avec lesquels il passa deux années, s'occupant de l'étude de l'antiquité ; puis il se rendit à Rome, où le reste de sa vie fut employé en travaux gigantesques sur presque toutes les branches du savoir humain. Il mourut en cette ville, le 28 novembre 1680, à l'âge de soixante-dix-huit ans.

Plusieurs ouvrages du P. Kircher traitent spécialement de la musique, ou renferment de curieux renseignements pour l'histoire de cet art. Le plus important a pour titre : *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni in X libros digesta. Qua universa sonorum doctrina et philosophia, Musicæque tam theoricæ quam practicæ scientia, summa varietate traditur ; admirandæ consoni et dissoni in mundo, adeoque universa natura vires effectusque, uti nova, ita peregrina variorum speciminum exhibitione ad singulares usus, tum in omni pœne facultate, tum potissimum in Philologia, Mathematica, Physica, Mechanica, Medicina, Politica, Metaphysica, Theologia, aperiantur et demonstrantur*, Romæ, 1650, deux volumes in-fol. Ce long titre fait connaître la nature de l'ouvrage, et explique la pensée encyclopédique qui a présidé à sa rédaction. Suivant Sulzer et Forkel, une troisième édition de cet ouvrage aurait paru en 1654 ; mais c'est une erreur ; il n'y a jamais eu qu'une édition de cet ouvrage datée de Rome, et c'est celle de 1650 ; j'en ai vu plus de trente exemplaires, tous portaient cette date. Sulzer et Forkel ont confondu avec la *Musurgia universalis* le livre *De Arte magnetica*, dont la troisième édition a été, en effet, publiée à Rome, en 1654. Je doute aussi de l'existence de l'édition d'Amsterdam, 1662, in-fol., citée par le savant M. Weiss, dans l'excellent article qu'il a fait sur Kircher pour la *Biographie universelle* des frères Michaud. Il existe dans la Bibliothèque royale de Berlin un exemplaire daté de Rome, 1690, deux volumes in-fol. Je n'ai pas vu de mes yeux cet exemplaire, et ne sais si c'est une édition différente, ou un simple

changement de frontispice. Le premier livre traite du son en général, de sa production, de sa propagation et de sa nature dans les voix et dans les instruments. Le deuxième livre renferme beaucoup de choses curieuses, mais aussi beaucoup d'autres hasardées, ou complétement fausses, sur la musique et les instruments des Hébreux et des Grecs. Le troisième, qui aurait dû être le second, est relatif aux proportions numériques des intervalles. Le quatrième traite de la division géométrique du monocorde. Le cinquième est un traité de composition extrait des meilleurs ouvrages sur cette matière qui existaient au temps où Kircher écrivait. Il y rapporte quelques morceaux d'artistes célèbres de cette époque, qu'on ne trouve point ailleurs. Dans le sixième livre, l'auteur donne la description de tous les instruments : ce livre est divisé en quatre parties. Le septième est consacré à un examen de la nature, des défauts et des qualités de la musique ancienne et de la moderne, et traite de quelques particularités qui n'avaient pu trouver place dans les livres précédents. Tel est le contenu du premier volume. Le huitième livre, ou il est traité de la composition des chants, est rempli de beaucoup d'inutilités sur les combinaisons des notes, à peu près semblable à ce que Mersenne a publié sur le même sujet dans son *Harmonie universelle;* mais on pourrait encore tirer de bonnes choses des deuxième et troisième parties de ce livre, relatives au rhythme poétique appliqué à la musique. Le neuvième livre traite des effets physiques et moraux sur l'homme en santé et dans l'état de maladie, particulièrement de la morsure de la tarentule, et de sa guérison par la musique. Kircher avait déjà traité ce sujet dans son livre sur le magnétisme. Ce livre renferme quelques faits intéressants mêlés à beaucoup de contes absurdes. Kircher traite aussi dans ce livre de l'écho, de ses causes, de la construction de quelques instruments mécaniques, et de certains automates chantants ou jouant des instruments. C'est là qu'il parle d'une statue parfaitement isolée, dont les yeux, les lèvres et la langue auraient un mouvement à volonté, qui prononcerait des sons articulés, et qui paraîtrait vivante. Le P. Schott dit, dans sa *Magia universalis* (t. II, liv. III), que Kircher avait eu le projet de faire exécuter cette statue pour l'amusement de la reine de Suède, Christine; mais qu'il en fut empêché par le défaut de temps, ou à cause de la dépense. C'est surtout dans le dixième livre de son ouvrage que Kircher s'est abandonné à toutes les bizarreries de son imagination, en traitant d'une sorte de musique mystérieuse et universelle répandue jusque dans les pierres, les plantes, les animaux, l'air et le ciel. Il y parle sérieusement et en détail de la musique hiérarchique qu'on entend dans les cieux, et où les anges sont distribués en neuf chœurs. André Hirsch (*voyez* ce nom), prêtre luthérien du dix-huitième siècle, a publié un extrait du gros livre de Kircher, en un volume in-12. De tous les critiques du savant jésuite, Meibomius a été le plus dur. On reconnaît son âpreté ordinaire dans ces phrases de la préface qu'il a mise en tête de son édition des auteurs grecs sur la musique : *Musicam, græcam disciplinam*, dit-il, *quam hactenus Græce doctissimorum virorum vix ullus attrectare ausus fuit, sine ulla ferme græca litteratura, nullo Græcorum musicorum lecto, tradere adgressus est vir Cl. Athanasius Kircherus, Fateor non tantum me miratum ex celeberrimo orbis terrarum loco, Româ, tantum ineptiarum adferri potuisse; sed etiam à tantæ famæ viro.* Le quatrième chapitre du deuxième livre de la *Musurgia universalis*, qui traite de la musique des Hébreux, a été inséré par Ugolini dans son *Thesaur. antiq. Sacr.* (t. XXXII, p. 354-416).

Le second ouvrage du P. Kircher qui a pour objet spécial une branche de la musique, a pour titre : *Phonurgia nova, sive conjugium mechanico-physicum artis et naturæ, Paranympha Phonosophia concinnatum; quæ universa sonorum natura, proprietas, vires effectuumque prodigiosorum causæ, nova et multiplici experimentorum exhibitione enucleantur; instrumentorum acusticorum, machinarumque ad naturæ prototypon adaptandarum, tum ad sonos ad remotissima spatia propagandos, tum in abditis domorum recessibus per occultioris ingenii machinamenta clam palamve sermocinandi modus et ratio traditur, tum denique in bellorum tumultibus singularis hujusmodi orgonorum usus, et praxis per novum phonologum describitur*, Campidonæ (Kempten), 1673, in-fol. de deux cent vingt-neuf pages. Cet ouvrage est le développement de quelques parties des premier et sixième livres de la *Musurgia universelle*, avec quelques inventions d'instruments acoustiques dont l'exécution n'aurait peut-être pas répondu aux résultats que Kircher en attendait. Cependant ce livre n'est pas sans intérêt : il renferme un certain nombre de faits qui paraissaient merveilleux à l'époque où l'auteur écrivait, mais dont on a depuis lors

vérifié la réalité, et dont on a trouvé les lois. Une traduction allemande de cet ouvrage, intitulée : *Neue Hall-und Thon-Kunst, oder mechanische Geheim-Verbindung der Kunst und Natur* (Nordlingue, 1684, in-fol.), a été publiée sons le nom d'*Agatho Carione*, qui n'est vraisemblablement qu'un pseudonyme.

Dans son traité du magnétisme intitulé : *Magnes sive de arte magneticâ opus tripartitum* (Rome, 1641, in-4°; Cologne, 1643, in-4°, et Rome, 1654, in-fol.), Kircher a traité au troisième livre : *De Magnetismo musicæ*. Il y disserte longuement sur des faits mal observés et des suppositions gratuites. On y trouve les airs qui, de son temps, passaient pour guérir du tarentisme. Enfin, le savant jésuite a donné un chapitre rempli de rêveries sur *la musique hiéroglyphique*, dans son célèbre livre intitulé : *Œdipus ægyptiacus, hoc est universalis hieroglyphicæ veterum doctrinæ, temporum injuriâ abolitæ, instauratio*, Rome, 1652-1654, trois volumes in-fol.

KIRCHGESSNER (Marianne), virtuose sur l'harmonica, naquit en 1770 à Wagbœusel, dans le duché de Bade. A peine âgée de quatre ans, elle perdit la vue; néanmoins, douée d'un sentiment musical très-actif et de beaucoup d'adresse, elle apprit en peu de temps, quoique sans maître, à jouer quelques petits morceaux sur le piano; ses succès intéressèrent à son sort le baron de Beroldingen, capitulaire de la cathédrale de Spire, qui la confia aux soins du maître de chapelle Schmittbauer, de Carlsruhe, et qui lui fit présent d'un harmonica de cent ducats. Après avoir étudié avec persévérance les ressources de cet instrument, mademoiselle Kirchgæssner parvint à un degré d'habileté qu'aucun autre artiste n'avait atteint avant elle. Au mois de février 1791, elle entreprit son premier voyage en Allemagne, accompagnée du conseiller Bossner, de Spire, et se rendit d'abord à Munich où elle se fit entendre dans quelques sonates, quatuors et quintettes, composés pour elle par Eichhorn. De Munich elle alla à Vienne, où elle donna un grand concert au Théâtre National. Son talent produisit une si vive impression sur Mozart, que cet homme célèbre écrivit pour elle un délicieux quintetto pour harmonica, deux violons, viole et basse. Ce morceau a été publié longtemps après. Le vieux Vanhall écrivit aussi pour cette virtuose quelques compositions qu'elle a exécutées dans plusieurs grandes villes. Elle ne s'éloigna de Vienne que pour se rendre à Dresde, où l'électeur lui fit de beaux présents en témoignage de sa satisfaction. Le compositeur Naumann, qui l'entendit aussi dans cette ville, déclara qu'elle était sans rivale sur l'harmonica. A Berlin, le roi, ému par son talent, voulut l'entendre quatre jours de suite, et lui fit donner cent frédérics d'or, à quoi la reine ajouta le cadeau d'une montre d'or. Vers la fin de 1792, elle quitta Berlin pour aller à Hambourg, où l'admiration pour son jeu alla jusqu'à l'enthousiasme. A Copenhague, en Hollande, partout elle recueillit des témoignages du même intérêt. Arrivée à Londres au commencement de l'année 1794, elle y donna son premier concert le 17 mars; son succès fut un véritable triomphe. Son séjour en Angleterre fut pour elle une source de félicité, car, outre les richesses considérables qu'elle y amassa, elle eut le bonheur de recouvrer la vue, de manière à distinguer les objets et les couleurs. Un médecin de Londres fit cette cure sans opération, et par le seul usage de collyres. Ce fut aussi dans cette ville qu'elle fit l'acquisition de l'harmonica dont elle joua toujours dans la suite; Frœschel, mécanicien allemand, le construisit pour elle.

En 1796, mademoiselle Kirschgæssner retourna en Allemagne. Au mois de novembre de cette année, elle se fit entendre de nouveau à Hambourg; puis elle partit pour la Russie. Au mois de mars 1798, elle était à Saint-Pétersbourg, où elle obtenait de brillants succès. De retour dans sa patrie, elle acheta une jolie maison de campagne à Gohlis, près de Leipsick, où elle se proposait de passer le reste de ses jours dans le repos, avec ses fidèles compagnons de voyage, le conseiller Bossler et sa femme. Cependant elle entreprit un nouveau voyage en Suisse, en 1808; mais arrivée à Schaffouse, elle y fut atteinte d'une inflammation de poitrine qui la mit au tombeau le 9 décembre de la même année, à l'âge de trente-huit ans. Le 13 de ce mois, elle fut inhumée dans le cimetière du couvent Paradis, et un service solennel fut chanté à ses obsèques.

KIRCHHOF (Godefroid), né à Muhlbeck, près de Bitterfeld, le 15 septembre 1685, étudia dans sa jeunesse le clavecin et la composition près du célèbre organiste Zachau, à Halle, et fut nommé, en 1709, maître de chapelle du duc de Holstein-Glücksbourg, puis, en 1711, organiste de l'église des Bénédictins à Quedlinbourg. En 1714, il fut appelé à Halle pour y remplir les fonctions d'organiste et de directeur de musique à l'église Notre-Dame, et depuis lors, il refusa toutes les places de maître de chapelle qui lui furent offertes, ne voulant pas quitter cette position. Il la con-

serva jusqu'à sa mort, arrivée au mois de mars 1746. On a publié de cet artiste L'*ABC musical, contenant des fugues et des préludes dans tous les tons pour le clavecin*, Amsterdam, Withogel. Gerber possédait aussi de Kirchhof des chorals variés et des suites de pièces pour l'orgne.

KIRCHHOFF (...), harpiste allemand, né en Saxe, se fixa à Copenhague, et fut attaché à la musique du roi de Danemark. Il mourut au mois de février 1799, à l'âge de soixante-dix-sept ans. Vers 1758, il avait fait un voyage en Russie, et s'était fait entendre avec beaucoup de succès à Saint-Pétersbourg. On connaît de sa composition quelques solos de harpe, et six quatuors pour harpe, deux violons et basse. Tous ces morceaux sont restés en manuscrit.

En 1858, un chef d'orchestre du Théâtre de Breslau, nommé *Kirchhoff* ou *Kirchhof* (Wilhelm), y fit exécuter une ouverture de sa composition. On retrouve cet artiste à Ulm, en 1847, occupant une position semblable et faisant représenter au théâtre de cette ville, le 17 décembre, son opéra intitulé : *Andre Hofer*, en trois actes. Kirchhof était alors pensionné comme ancien chef d'orchestre à la cour de Sondershausen. On connaît aussi de cet artiste des mélodies à voix seule, avec accompagnement de piano, publiées à Stuttgard, chez Ebner, à Nuremberg, chez Eudter, et à Mannheim, chez Heckel.

Un autre musicien, nommé *Kirchhoff* (*F. F. G.*) était, vers 1840, professeur de musique à Aix-la-Chapelle, et y a publié plusieurs recueils de *Lieder* et de mélodies avec accompagnement de piano.

KIRCHMAIER (Georges-Gaspard), savant chimiste et littérateur allemand, né en 1635, à Offenheim, en Franconie, fit ses études dans les universités principales de l'Allemagne. Il mourut le 28 septembre 1700. Jœcher donne la liste de cent quarante-huit ouvrages composés par ce savant. Dans ce nombre est comprise une dissertation *De Tarentula*, où il parle de la morsure de cet insecte, de l'exaltation qu'elle produit, et de sa guérison par la musique. Ce morceau a été imprimé avec d'autres dissertations du même auteur, à Wittenberg, 1669, in-8°.

KIRCHMAIER (Théodore), professeur de philosophie et adjoint à la faculté des sciences de Wittenberg, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a fait imprimer une dissertation intitulée : *Schediasma Physicum de viribus mirandis toni consoni*, Wittenberg, 1672, in-4° de trois feuilles et demie. Il y traite : *De viribus mirandis toni consoni* 1° *in movendis affectibus;* 2° *in concitandis ac rumpendis corporibus;* 3° *in curandis morbis*.

KIRCHNER (.....), *cantor* à Buchlohe, bourg de la Bavière, en 1770, est connu par une année complète de musique d'église avec orchestre, et par quelques symphonies. Toutes ces compositions sont restées en manuscrit.

KIRCHNER (Jean-Henri), fils du précédent, né à Buchlohe, fit ses premières études dans quelques colléges du Mecklenbourg, et suivit un cours de théologie à l'Université de Iéna. Vers 1798, il se rendit à Rudolstadt, où il fut nommé *cantor*, puis, en 1801, troisième diacre. Il a publié un traité élémentaire de musique intitulé : *Theoretisch-praktisches Handbuch zu einem für künstige Landschullehrer nœthigen musikalischen Unterricht* (Manuel théorique et pratique de l'instruction musicale nécessaire à un instituteur de la campagne), Arnstadt, Langbein, 1801. On a aussi du même auteur : 1° Douze airs en chœur, deux suites, Arnstadt, Hildebrandt. 2° Le 149e psaume, en manuscrit.

KIRCHNER. Plusieurs musiciens de ce nom se sont fait connaître depuis 1850 : mais tous les biographes allemands gardent le silence sur eux. Le premier en date est un chanteur en voix de fausset, né à Hambourg, au commencement du dix neuvième siècle. Il vécut quelque temps à Munich et s'y fit connaître comme ténor et comme exécutant sur le piano : puis il s'établit à Berlin et y resta pendant les années 1824 et 1825. En 1827, il se rendit à Vienne et y entra au théâtre de Léopoldstadt. Ce fut alors que, remarquant l'étendue, la sonorité et la flexibilité de sa voix de fausset, il travailla cet organe factice et parvint à lui donner un caractère de voix féminine qui produisait une illusion complète. Il écrivit sous le titre de *La Fausse prima donna* un opéra en un acte qui fut représenté avec succès, à Vienne, à Prague, à Stuttgard et à Kœnigsberg. Le compositeur y remplissait le rôle principal, et lui-même fut connu longtemps, en Allemagne, sous le nom de *La fausse Catalani*. Il chantait encore au théâtre Léopoldstadt, à Vienne, en 1838; mais après cette époque, on ne trouve plus aucun renseignement sur lui.

Un autre compositeur, du nom de *Kirchner*, était directeur de musique au théâtre de Strasbourg, en 1854, et y fit représenter un opéra intitulé : *Les deux Duègnes*. Enfin, un

pianiste, fécond auteur d'une infinité de petites pièces, particulièrement de *polkas* pour son instrument, s'est produit depuis 1840. Cet artiste, né à Neukirchen, bourg de la Bavière, se nomme *Wenceslas Kirchner :* il vivait à Lemberg (Gallicie), en 1842.

KIRCHRATH (Renier), chantre de l'Église cathédrale de Cologne, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il est auteur d'un livre qui a pour titre : *Theatrum musicæ choralis, das ist : Kurze und gründlich gelehrte Verfassung der Aretinischen und Gregorianischen Singkunst, zusammengetragen und in den Druck gegeben von u. s. w.* (Théâtre de musique chorale, c'est-à-dire, constitution solide et savante de l'art du chant arétinien et grégorien, etc.), Cologne, Godschalk, 1782, in-4°, de quatre-vingt-huit pages, non compris la préface.

KIRKMAN (Jean), musicien hollandais, né vers le milieu du dix-huitième siècle, se fixa à Londres, en 1782, et y fut organiste de la chapelle réformée du rit luthérien. Il mourut de consomption à Norwich, en 1799. On a de cet artiste : 1° Trois trios pour piano, violon et basse, op. 1, La Haye, 1781. 2° Trois sonates à quatre mains et une à deux mains pour le clavecin, Amsterdam, 1782. 3° Six leçons ou sonates pour le piano, op. 3, Londres, 1783. 4° Versets pour les psaumes, composés pour l'orgue, en collaboration avec Keeble, *ibid.* 5° Deux sonates et un duo à quatre mains, op. 6, Londres, Preston. 6° Trois sonates pour clavecin et violon, op. 6, *ibid.* 7° Sonate pour le piano, dédiée à Clementi, op. 8, Londres, Clementi. 8° Organ pieces, op. 9, *ibid.* 9° Huit ballades dédiées à la marquise de Salisbury, op. 10. 10° Quatre rondos pour piano seul, op. 14, *ibid.*

KIRMAYER (Wolfgang), musicien de la chapelle de l'électeur de Bavière, mourut à Munich, en 1795. On connaît de sa composition des sérénades et des nocturnes à plusieurs instruments.

KIRMAYER (Frédéric-Joseph), fils du précédent, a changé l'orthographe de son nom en celle de *Kirmair.* Il naquit à Munich, et fit ses études musicales sous la direction de son père. Destiné au barreau, il suivit d'abord des cours de droit, mais son goût pour la musique lui fit abandonner cette carrière pour celle de pianiste et de compositeur. Après avoir longtemps voyagé en France, en Italie, en Suisse, en Hollande et en Allemagne, il arriva à Berlin en 1795, et y fit admirer son habileté dans l'exécution des traits difficiles, particulièrement des tierces et des octaves. Ses succès lui procurèrent en 1795 l'honneur d'être choisi pour maître de piano de la princesse royale, depuis lors reine de Prusse. Il fit ensuite des séjours de peu de durée dans les cours de quelques petits princes d'Allemagne, puis accepta un engagement à Cassel, où la musique fit sous sa direction de notables progrès. En 1803, il quitta cette position pour prendre celle de maître de concert du duc de Gotha. On a publié de sa composition : 1° Sonates pour piano avec violon et violoncelle, op. 9, 13, 21, 22 et 23, Offenbach, André, et Hambourg, Bœhme. 2° Sonates pour piano seul, op. 2, 5, 12, 17, 19, *ibid.* 3° Pièces détachées pour piano, op. 29, Hambourg, Bœhme. 4° Thèmes variés pour piano, environ trente œuvres, chez la plupart des éditeurs d'Allemagne. 5° Grande symphonie pour l'orchestre, Berlin, Hummel, 1800. Kirmayer est mort à Gotha, en 1814.

KIRNBERGER (Jean Philippe), né le 24 avril 1721, à Saalfeld, dans la Thuringe, apprit dans cette ville les éléments de la musique, du clavecin et du violon, puis alla continuer ses études chez J.-B. Kellner, alors organiste à Græfenrode. En 1738, il se rendit à Sondershausen, où il reçut des leçons de violon de Meil, musicien de la chambre du prince, et chercha les occasions de former son goût, en fréquentant la chapelle. Il y fit aussi la connaissance de Gerber, élève de Bach, qui lui parlait souvent de ce grand homme, et qui lui suggéra l'idée de se rendre à Dresde pour l'entendre et profiter de ses leçons. Kirnberger réalisa en effet ce projet dans l'année 1739, et pendant deux ans, il eut le bonheur d'étudier sous la direction du plus grand musicien de l'Allemagne. En 1741, il partit pour la Pologne, où il demeura pendant dix ans au service de plusieurs princes, en qualité de claveciniste, puis comme directeur de musique d'un couvent de filles à Lemberg. En 1751, il retourna en Allemagne, et quoiqu'il eût alors plus de trente ans, il reprit l'étude du violon, dans le dessein d'entrer comme simple symphoniste dans la chapelle du roi de Prusse, Frédéric II. Arrivé à Berlin vers la fin de la même année, il y eut en effet une place, et y resta jusqu'en 1754. A cette époque, il obtint l'autorisation du roi pour passer au service du prince Henri ; mais il n'y resta pas longtemps, parce que la princesse Amélie le prit pour son maître de composition, et le chargea de la direction de sa musique. Kirnberger remplit ces fonctions pendant les vingt dernières années de sa vie.

Il mourut à Berlin, dans la nuit du 27 au 28 juillet 1783, après une maladie longue et douloureuse.

Comme organiste, Kirnberger fut imitateur du style de Bach. Ses fugues n'ont pas le cachet de création qu'on remarque dans celles de son maître; mais on y trouve du savoir et de l'habileté dans l'art de développer un sujet, et dans les mouvements des différentes parties. Il a écrit beaucoup de musique instrumentale dont une partie a été publiée, et quelques morceaux pour l'église, qui sont restés en manuscrit. Sa musique de clavecin est remplie de choses charmantes, d'un goût naturel et d'une naïveté élégante. Dans les vingt dernières années de sa vie, il s'occupa particulièrement de la didactique et de la théorie de l'art.

On a publié de sa composition : 1° *Allegro* pour clavecin seul, ou pour violon et violoncelle, 1750. 2° Fugue pour clavecin en contrepoint double à l'octave, 1760. 3° Chansons avec mélodies, 1762. 4° Douze menuets pour deux violons, deux hautbois, deux flûtes, deux cors et basse continue, 1772. 5° Quatre recueils d'exercices pour le clavecin, dans la manière de Bach, 1761-1764. 4° Deux solos pour flûte, 1763. 7° Deux trios pour deux violons et basse, 1765. 8° Deux solos pour flûte, 1767. 9° Pièces de musique mêlée, 1769. 10° Odes avec mélodies, Dantzick, 1773. 11° Chansons *à Doris*, avec accompagnement de clavecin, Leipsick, 1774 (seconde édition). 12° Huit fugues pour le clavecin ou l'orgue, Berlin, 1777. 13° Recueil d'airs de danses caractéristiques, consistant en vingt-quatre pièces pour le clavecin, *ibid.*, 1779. 14° Chant pour la paix, sur un texte de Claudius, *ibid.*, 1779. 15° Diverses pièces pour le clavecin, 1780. Kirnberger a été aussi l'éditeur d'un choix de pièces de différents compositeurs, comme modèles d'harmonie pure, consistant particulièrement en duos, trios, quintettes, sextuors et chœurs de Graun, quatre volumes, Berlin et Kœnigsberg, 1773 et 1774; ainsi que des psaumes et chants chrétiens à quatre voix, de Jean-Léon Hassler. Il a laissé en manuscrit plusieurs morceaux de musique instrumentale, des messes latines, *Ino*, cantate de Ramler, à dix voix, *la Chute du premier homme*, cantate, le 51e psaume à quatre voix. et le 137e *idem*, à quatre voix. On trouve de Kirnberger, à la Bibliothèque royale de Berlin, les ouvrages suivants en manuscrit : 1° Les motets : *Gott ist unsre Zuversicht* (en *si* bémol); *Wende dich zu mir* (en *ut* mineur); *Erbarm dich unser Gott* (en *si* mineur); tous ces morceaux sont à quatre voix et orgue; les cantates spirituelles : *der Fall der ersten Menschen*, pour soprano (en *si* mineur); *Christus ist gesetzes Ende*, à quatre voix et instruments (en *ré* majeur); des préludes et des fugues pour l'orgue, des sonates de clavecin, etc. Quelques-unes de ces compositions sont en manuscrit original.

Mais c'est surtout comme écrivain didactique et comme théoricien que Kirnberger s'est fait une honorable réputation. Ses idées sur la construction rationnelle du système de l'harmonie furent plus nettes et plus avancées que celles de Marpurg et des autres harmonistes de la seconde moitié du dix-huitième siècle. Le premier, il comprit bien le mécanisme général de la prolongation des notes sur la succession des accords, et des modifications qu'elles y introduisent; il en exposa les principes dans son livre intitulé : *Die wahren Grundsætze zum Gebrauch der Harmonie* (Les vrais principes concernant l'usage de l'harmonie, etc.). Il pourrait y avoir à la vérité plus d'ordre dans l'exposé des idées de son système qu'il n'en a mis dans cet ouvrage; mais le seul aperçu de sa théorie fut un service immense rendu à la science, et ce fut la seule chose réelle faite pour l'avancement de cette science depuis la classification des accords fondamentaux et dérivés de Rameau, jusqu'aux travaux de Catel. Voici la liste des écrits de Kirnberger : 1° *Construction der gleichschwebenden Temperatur* (Construction du tempérament balancé), Berlin, 1760, une feuille avec une planche. C'est ce même opuscule qui a été publié à Paris chez Beaucé, sous le titre de *Nouvelle méthode d'accorder le piano-forte*. Le tempérament de Kirnberger a l'inconvénient de manquer de simplicité : depuis longtemps les accordeurs de piano en ont abandonné l'usage. Le général de Tempelhof (voyez ce nom) a fait un analyse critique de ce tempérament et en a fait voir les défauts considérables. 2° *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, aus sicheren Grundsætzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erlæutert* (L'art de la composition pure dans la musique, d'après des principes positifs expliqués par des exemples). Berlin, H.-A. Rottmann, sans date, un vol. in-4° de 252 pages. Une deuxième édition de cette première partie parut peu de temps après, Berlin et Kœnigsberg, G.-J. Decker et G.-L. Hartung, 1774, in-4°. Deuxième partie, première section, *ibid.*, 1776, in-4° de 153 pag. *Idem*, deuxième section, *ibid.*, 1777, in-4° de 252 pages.

Idem, troisième section, *ibid.*, 1779, in-4° de 188 pages. Kirnberger a reproduit, au commencement de la première partie de cet ouvrage, son système de tempérament. Vient ensuite le traité des accords et de l'harmonie, où l'auteur expose sa théorie sur les harmonies produites par la prolongation. Kirnberger y traite aussi de la manière d'accompagner la mélodie en général, et les chorals en particulier. Les sections VII, VIII et IX de cette première partie sont relatives à la modulation et aux transitions; les deux dernières, au contrepoint simple. La deuxième partie manque d'ordre; sa première division aurait dû être l'appendice de l'ouvrage, afin de ne rien introduire d'étranger entre le contrepoint simple qui termine la première partie, et les différentes espèces de contrepoints doubles qui remplissent la deuxième division. La troisième, où Kirnberger revient sur quelques cas particuliers de ces contrepoints, et où il traite des canons, est incomplète, en ce qu'il n'y donne ni les règles ni les exemples des divers systèmes de fugues. Toutefois, tel qu'il est, cet ouvrage peut être considéré comme un des meilleurs traités de composition publiés en Allemagne, quoiqu'il y ait plus de méthode dans les livres de Marpurg et d'Albrechtsberger. 3° ***Die wahren Grundsætze zum Gebrauch der Harmonie, darinn deutlich gezeigt wird, wie alle mœgliche Accorde aus dem Dreyklang und dem wesentlichen Septimenaccord, und deren dissonirende Vorhælten, herzuleiten und zu erklæren sind, als ein Zusatz zu der Kunst des reinen Satzes in der Musik*** (Les vrais principes concernant l'usage de l'harmonie, etc.), Berlin et Kœnigsberg, 1773, in-4° de 115 pages. Tous les écrivains qui ont parlé de ce livre disent que Kirnberger y a réduit l'harmonie aux deux accords fondamentaux, parfait et de septième. Lui-même, dans ses préfaces, et surtout dans celle de ses Principes de basse continue, se félicite d'être arrivé à ce degré de simplicité. Nul doute qu'il eût atteint le dernier terme de la perfection du système normal de l'harmonie, si sa prétention était fondée en réalité : mais de même qu'il prend pour point de départ de l'harmonie consonnante l'accord parfait avec tierce majeure, ou avec tierce mineure, ou avec quinte mineure (sur le septième degré), de même il considère comme accords primitifs les quatre accords de septième ***sol, si, ré, fa; la, ut, mi, sol; si, ré, fa, la; ut, mi, sol, si***, qui ne lui paraissent différer que par la qualité de leurs intervalles. Il ne s'est pas aperçu que le premier seul est un accord primitif qui s'attaque sans préparation, comme les accords consonnants, et que les autres, étant toujours préparés, sont nécessairement d'autre nature, et résultent de la prolongation réunie au mécanisme de la substitution, ou à d'autres circonstances qui, toutes, lui ont été inconnues. Ne supposons donc point ce qui n'est pas, et n'accordons à Kirnberger que ce qui lui appartient réellement : la découverte du mécanisme de la prolongation dans les accords qui ne sont point modifiés par d'autres circonstances. C'est cette découverte que Catel a introduite en France dans son traité d'harmonie. Une deuxième édition de l'ouvrage dont il s'agit a été publiée à Vienne chez Haslinger, in-4°. 4° ***Grundsætze des Generalbasses als erste Linien der Composition*** (Principes de la basse continue, comme premiers éléments de la composition), Berlin, Hummel, 1781, in-4° de 88 pages avec 25 planches de musique. Divers autres éditions ont paru à Hambourg, chez Bœhme, à Berlin, chez Lischke, à Offenbach, chez André, à Vienne, chez Haslinger. Cet ouvrage est le développement pratique de la théorie de l'auteur sur la formation et la classification des accords. 5° ***Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Composition, als Vorbereitung zur Fugenkentniss*** (Idées sur les différentes méthodes de composition, comme introduction à la connaissance de la fugue), Berlin, 1782, 52 pages in-4°. Il est vraisemblable que cet opuscule aurait été suivi d'un traité spécial sur la fugue, comme complément de l'art de la composition pure, si la mort ne fût venue arrêter les travaux de Kirnberger. Dans ce petit ouvrage, il fait l'éloge des livres de Berardi, de Bononcini et de Fux sur la composition; mais il vante par dessus tout la méthode pratique de J.-S. Bach. 6° ***Anleitung zur Singkomposition, mit Oden in verschiedenen Sylbenmassen begleitet*** (Instruction sur la composition du chant, etc.), Berlin, 1782, 85 pages in fol. Après une dissertation sur le chant, Kirnberger a placé quelques odes bien traitées dans les différents rhythmes, suivant la doctrine des anciens. 7° ***L'art de composer des menuets et des polonaises sur-le-champ***, Berlin, 1757, in-4°. Une édition allemande a paru dans la même année sous ce titre : ***Der allzeitfertige Menuetten und Polonaisen-Componist***, Berlin, 1757, 19 feuilles in-4°. L'artifice de cette espèce de secret consiste dans la combinaison d'un certain nombre de mesures de menuets ou de polonaises qu'il

suffit d'assembler de diverser manières pour obtenir des morceaux différents. Kirnberger est aussi l'auteur de tous les articles sur la musique qui se trouvent dans la *Theorie des beaux-arts* de Sulzer.

KIRSCHNER (Jean-Égide), *cantor* à Schmalkalden, s'est beaucoup occupé des moyens de faciliter l'enseignement dans les écoles publiques. En ce qui concerne la musique, il a publié : 1° *Elementar Gesangbildungslehre, oder die Kunst in mœgliehst kurzer Zeit Kinder nach Stephani's Methode singen zu lehren* (Constitution d'un enseignement élémentaire du chant, ou l'art d'enseigner aux enfants à chanter, dans le temps le plus court possible, par la méthode de Stephani), Ilmenau, Voigt, 1816, grand in-8°. 2° *Clavier-instrumental-Maschine, nebst Anhang einer beweglichen Singmaschine und eingestreuten H ünken eines Elementarstufengangs* (Machine instrumentale à clavier, avec l'addition d'une machine chantante portative, etc.), Schmalkalden, 1819, in-4° obl. de 16 pages et 2 planches.

KIRSCHNIGK (...), facteur d'instruments de musique, né en Bohême, était établi à Saint-Pétersbourg, en 1794. Cet artiste, suivant le *Journal de musique* de Koch (p. 195), faisait déjà à cette époque des pianos organisés dont les jeux de flûtes étaient expressifs au moyen d'une pédale.

KIRSTEN (Michel), organiste de la deuxième église de Breslau, naquit au mois d'octobre 1682, à Lossen, dans le comté de Brieg. Dès son enfance, il montrait un goût passionné pour la musique, et avait appris seul à jouer des airs de danse sur un tympanon que son père lui avait procuré. Destiné à exercer la profession de celui-ci, c'est-à-dire, à être cordonnier, il ne put obtenir d'abord qu'on le mît en apprentissage chez quelque musicien de village; mais enfin ses sollicitations triomphèrent; à l'âge de douze ans, il reçut des leçons d'un joueur de tympanon, et trois mois lui suffirent pour être en état de jouer dans les fêtes de village. Plus tard, une épinette, qu'il trouva par hasard, lui fournit l'occasion d'apprendre à jouer sur le clavecin des chorals et d'autres mélodies, sans connaître d'autres principes que ceux de la routine. Résolu enfin à se livrer sérieusement à la culture de la musique, il se rendit à Brieg, n'ayant que six thalers (environ vingt-trois francs) dans sa poche, pour y étudier sous la direction de l'organiste Gaspard Schrœter. Celui-ci lui fit signer un engagement pour deux ans, puis lui enseigna à lire les notes et lui donna quelques principes de doigter du clavecin. Une place d'organiste dans un village, appelé *Grond-Jaugnitz*, étant devenue vacante, Schrœter y envoya Kirsten dans le cours de sa seconde année. Cette position lui fit utile, en ce qu'il y prit l'habitude d'accompagner les mélodies chorales. On construisait alors un nouvel orgue dans ce lieu : Kirsten profita de cette circonstance pour connaître le mécanisme des instruments de cette espèce. Ses études terminées, il obtint les places d'organiste, de maître d'école, de carillonneur et de musicien de ville, à Lœwen. Il y passa quatorze années, qui furent les plus heureuses de sa vie, et pendant lesquelles il augmenta beaucoup ses connaissances en musique. En 1720, on l'appela à Breslau pour y remplir la place d'organiste de l'église Sainte-Marie-Madeleine, qui lui fut donnée après un concours. Le reste de sa vie s'écoula dans ces paisibles fonctions, et il mourut avec la réputation d'un organiste habile, le 28 juin 1742. Dans sa jeunesse, il avait montré du talent pour la composition de la musique instrumentale, mais ses ouvrages sont restés en manuscrit et se sont égarés. On n'a imprimé de lui qu'un *Te Deum* et un *Magnificat* en allemand.

KIRSTEN (Frédéric) fut d'abord organiste de l'église réformée, puis de l'église du château, à Dresde. Il vécut vers la fin du dix-huitième siècle. En 1795, il se fit entendre à Berlin et y fut considéré comme un habile pianiste. On connaît de sa composition : 1° Trois solos pour piano, op. 1, Offenbach, André. 2° Deux *idem*, op. 2, *ibid.* 3° Six trios pour piano, violon et violoncelle, Leipsick. 4° Chansons à voix seule avec accompagnement de piano, Leipsick, Wienbrock. 5° Chansons pour des réunions joyeuses à huit voix, avec accompagnement de piano, Hambourg, Gunther, 1797.

KIRSTEN (Henri), organiste de la ville dans les deux églises principales de Gotha, occupait cette position en 1840. On a de lui une discussion concernant la question posée dans un numéro de la *Gazette générale de Leipsick*, à savoir, pourquoi il n'y a pas un jeu de seize pieds ouverts au moins, dans toutes les orgues. Ce morceau a été publié dans la même gazette (an. 1841, p. 585).

KIST (le docteur Florent-Corneille), fils du célèbre pasteur et orateur Ewald Kist, est né à Arnheim, le 28 janvier 1796. Dès l'âge de huit ans, il reçut des leçons de piano ; quelques années après, il se livra à l'étude de la

flûte et du cor. Lorsqu'il eut terminé ses humanités, il suivit, de 1813 à 1818, les cours de médecine de l'Université de Leyde et reçut le diplôme de docteur. La flûte était devenue son instrument de prédilection ; il en jouait avec succès dans les concerts. Vers la même époque, il cultiva aussi l'art du chant sous la direction de quelques bons maîtres et se produisit comme chanteur dans les concerts de La Haye, de Delft et de Dordrecht. Enfin, il étudia seul l'harmonie, et reçut des leçons de contrepoint et de fugue du docteur Bekker et d'un élève de Frédéric Schneider. En 1818, M. Kist s'établit à La Haye et y exerça la médecine jusqu'en 1825. Dominé par son penchant, il abandonna sa profession pour se livrer exclusivement à la musique comme amateur. L'hiver, il habitait à La Haye et passait l'été dans une maison de campagne près de Delft. En 1821, il avait été un des fondateurs et administrateurs de la Société musicale *Diligentia*, de La Haye ; en 1829, il créa aussi à Delft une société de chant d'ensemble et une section de l'association pour les progrès de la musique, dont il fut président jusqu'en 1840. Il fut aussi pendant plusieurs années administrateur de la Société *Collegium musicum* dans la même ville. Enfin, il établit à La Haye, en 1832, la société de chant d'ensemble connue sous le nom de *Cæcilia*, et deux ans après il devint administrateur du concert d'artistes *Harmonie*, dans la même ville. C'est ainsi que s'écoulèrent les belles années de la vie de M. Kist dans une activité incessante pour les progrès de l'art.

Fixé à Utrecht en 1841, il y rédigea jusqu'en 1844 le *Nederlandsch muzikaal Tijdschrift*, écrit périodique qu'il abandonna pour créer et rédiger le journal hebdomadaire de musique *Cæcilia*, qui se publie encore et compte aujourd'hui (1862) dix-neuf années d'existence. Non-seulement il fit le sacrifice de quelques milliers de florins pour assurer le succès de cette publication, mais il y consacra ses veilles et y fournit un grand nombre de dissertations et d'articles, particulièrement sur l'histoire de la musique à Utrecht, depuis le quatorzième siècle jusqu'en 1831. De 1841 à 1849, il fut vice-président du concert érigé à Utrecht par l'administration de la ville, sous le nom de *Collegium musicum Ultrajectinum*. En 1845, il visita l'Allemagne et y fit un séjour de six mois pour se livrer à l'examen de la situation de la musique ; les résultats de ses observations ont été publiés dans la *Cæcilia*. Dans la même année, M. Kist devint correspondant du *Zeitschrift für Dilettanten* de Gassner, à Carlsruhe, du *Signale* de Leipsick, et de la *Teutonia Zeitschrift für Männergesang Vereinen* de Dresde. En 1847, il créa à Utrecht le concert d'amateurs connu sous le nom de *Symphonie*, et deux ans après il établit dans sa maison la société de chant *Duce Apolline*. Ses principaux titres honorifiques sont : 1° Membre d'honneur du *Mozarteum* et du *Dom-Musik Verein*, à Salzbourg, en 1843 ; 2° de la société de chant *Cæcilia*, à La Haye, en 1844 ; 3° de la *Société Historique* d'Utrecht, en 1847 ; 4° de la société de chant *Cæcilia*, de Nimègue, en 1848 ; 5° de la *Société de littérature nationale*, de Leyde, dans la même année, et 6° de la société de chant *Euphonia*, d'Utrecht, en 1852.

Les œuvres musicales de cet amateur, aussi zélé que distingué, sont : 1° *Chant de Van Speyk*, avec accompagnement de piano. 2° *Hommage à Van Speyk*, cinq quatuors pour voix d'hommes, textes hollandais et allemand. 3° *Neerlande*, pour baryton avec piano. 4° *Notre patriotisme*, idem. 5° Huit chants patriotiques avec piano. 6° Thème varié pour la flûte. 7° Six chorals pour voix de contralto et de soprano, textes hollandais et allemand. 8° Six morceaux de chant à trois voix, texte hollandais. 9° *Les Dernières Paroles de Nourrit*, chant pour voix de basse avec piano. 10° Deux romances avec piano. 11° Cavatine italienne, *idem*. 12° *Gabrielle*, quatuor pour voix d'hommes. 13° Vingt-cinq chants pour une et deux voix, à l'usage des écoles. 14° *A Anna*, mélodie pour voix seule, avec piano et violoncelle. 15° *Chant du gondolier*, avec piano, texte hollandais. Toutes ces productions ont été éditées par Weygand et Beuster, à Amsterdam, Dony et Cᵉ, à La Haye, et par Natau, à Utrecht.

M. Kist a en manuscrit : 1° Cantate pour voix d'hommes, avec solos de soprano et de basse et accompagnement d'orchestre. 2° *Le Pèlerin*, cantate pour voix d'enfants, chœurs et solos avec piano. 3° Air italien pour voix de basse, avec piano et violoncelle. 4° Beaucoup de chorals à quatre voix, canons et fugues. 5° Grand duo pour voix de basse avec piano. 6° *Ernst und Freude*, ouverture à grand orchestre, exécutée avec succès, en 1842, dans un des concerts *Diligentia*, à La Haye. 7° Plusieurs airs italiens pour voix de basse et orchestre. 8° Air italien pour contralto et orchestre. 9° Plusieurs mélodies allemandes avec piano. 10° Duo pour soprano et contralto, *id.*

Comme écrivain sur la musique, M. Kist a

publié : 1° *De Toestand van het protestantsche Kerkgesang in Nederland, benevens middelen tot deszelfs verbetering* (la Situation du chant de l'église protestante en Hollande, etc.), un volume in-8° avec planches de musique, Utrecht, L.-E. Bosch, 1840. 2° *Levensgeschiedenis van Orlando de Lassus* (Histoire de la vie de Roland de Lassus), un volume in-8° avec portrait et musique, La Haye, A.-D. Schinkel, 1841. 3° *Grondtrekken van de geschiedenis der Muzik door Brendel* (Faits principaux de l'histoire de la musique, par Brendel, traduit de l'allemand, etc.), un volume in-8°, Utrecht, Dannenfessel et Doorman, 1851. 4° Dissertations sur la musique, dans le journal *Amphion*, de 1820, et dans le *Musikaaltijdschrift* de 1836. 5° Une multitude d'articles, de dissertations et de notices biographiques dans le journal de musique *Cæcilia*, Utrecht, 1844 à 1861, in-4°.

KITCHINER (William), docteur en musique de l'Université de Cambridge, vivait à Londres, au commencement du dix-neuvième siècle, et s'y trouvait encore en 1831. Il a fait représenter, au théâtre de l'Opéra-Anglais, *Love among the Roses* (l'Amour parmi les roses), opérette dont la partition pour le piano a été publiée. On a aussi de lui un livre intitulé : *Observations on Vocal Music*, Londres, 1821, un volume in-12. Comme éditeur, il a publié plusieurs recueils d'anciennes chansons anglaises, d'après des manuscrits, ou d'anciennes éditions, sous les titres suivants : *Sea songs of England* (Chansons maritimes de l'Angleterre), un volume grand in-4°; et *Loyal and National Songs of England*, pour une, deux et trois voix, Londres, un volume gr. in-4°.

KITTEL (Jean-Chrétien), savant organiste, né à Erfurt, le 18 février 1732, fut un des meilleurs élèves de Jean-Sébastien Bach. Sorti de l'école de ce grand homme, il ne quitta Leipsick que pour prendre possession de la place d'organiste à Langensalza. En 1756, il retourna à Erfurt et y fut nommé organiste de l'Église du magistrat. Artiste d'un rare talent, il ne paraît pas avoir connu lui-même sa portée, car sa vie tout entière s'écoula dans une place obscure dont les émoluments étaient si faibles, qu'il aurait connu les horreurs du besoin vers la fin de sa carrière, si le prince primat n'était venu à son secours, en lui accordant une petite pension. Il y avait quarante-quatre ans qu'il était organiste à Erfurt, et déjà il était arrivé à sa soixante-huitième année, lorsque ses amis lui suggérèrent l'idée d'un voyage en Allemagne qui lui procura quelques ressources, et qui révéla l'existence de son beau talent aux artistes et aux amateurs de plusieurs grandes villes. Il partit au printemps de l'année 1800. A Gœttingue, à Hanovre, à Hambourg et à Altona, il provoqua l'admiration de tous ceux qui l'entendirent. Son séjour dans cette dernière ville se prolongea pendant près d'une année, et il employa la plus grande partie de ce temps à faire un livre de chant choral pour les églises du Holstein. De retour à Erfurt, il y retrouva la monotone existence qui, pendant un si grand nombre d'années, n'avait eu qu'un seul jour de gloire (le 24 novembre 1798), lorsque le digne artiste joua de son orgue devant la reine de Prusse, le duc de Weimar et les princes de Hombourg et de Schwartzbourg-Rudolstadt. Ses derniers jours s'écoulèrent paisiblement, et, le 9 mai 1800, il cessa de vivre. Gerber, que j'ai suivi dans la première édition de cette Biographie, dit que Kittel mourut dans la nuit du 17 au 18 mai; mais Rinck, le meilleur élève de ce grand organiste, qui devait bien savoir la date de la mort de son maître, la fixe au 9 mai, dans son autobiographie imprimée chez Aderholz, à Breslau, en 1833. Kittel ne fut pas seulement un organiste et un compositeur de grand mérite; il posséda aussi un beau talent sur l'harmonica. Parmi ses nombreux élèves, on distingue surtout Hæssler, Umbreit et Fischer. L'admiration que Kittel avait conservée pour son maître Bach, était empreinte d'une sorte de respect religieux. Il avait hérité d'une partie des œuvres d'orgue de ce célèbre artiste, et de son portrait peint en grand. La vue de ce portrait était une récompense qu'il accordait à ses élèves. S'il était mécontent de leurs travaux, le rideau qui couvrait le portrait ne se levait point; mais s'il était satisfait, les écoliers pouvaient alors paraître devant l'image du plus célèbre de tous les organistes. Naïf hommage, bien différent de l'esprit de dénigrement qui accuse aujourd'hui l'ingratitude des élèves envers leurs maîtres !

Kittel n'a publié qu'une partie de ses compositions : le reste est resté en manuscrit. Voici l'indication de ceux qui ont paru : 1° Six sonates suivies d'une fantaisie pour le clavecin, op. 1, Leipsick, Breitkopf, 1787. 2° Variations pour le clavecin sur le thème allemand : *Nicht so traurig, Nicht so sehr, etc.*, ibid., 1797. 3° Grands préludes pour l'orgue, deux parties, Leipsick, Peters. 4° Vingt-quatre préludes faciles pour des chorals, œuvre posthume, Offenbach, André et Bonn, Simrock.

5° Vingt-quatre chorals avec huit basses différentes pour chaque mélodie, Offenbach, André. 6° Variations sur deux chorals (*Straf mich nicht*, et *Wer nur den lieben Gott*), Leipsick, Hofmeister. 7° *Der Angehende praktische Organist, oder Anweisung zum zweckmæssigen Gebrauch der Orgel bei Gottesverehrungen in Beispielen* (L'organiste pratique commençant, ou instruction sur l'usage de l'orgue pendant l'office divin, en exemples), Erfurt, Beyer, 1801-1808, première, deuxième et troisième parties, in-4° obl. Le portrait de Kittel est gravé au titre de la deuxième partie. Une deuxième édition améliorée de la première partie a été publiée, en 1808, chez le même libraire, in-4°, obl. Une troisième édition de tout l'ouvrage a paru dans la même ville, chez Otto, en 1831. Cette méthode élémentaire d'orgue est une des meilleures qui existent pour les organistes protestants; on y trouve d'excellents préludes. 8° Livre choral à quatre parties avec des préludes, à l'usage des organistes, Altona, Hammereich, 1803, in-fol. Il y a deux cents mélodies dans ce recueil. Rinck possédait en manuscrit diverses compositions de Kittel qu'il me fit voir, lorsque je le visitai à Darmstadt, en 1838. On y remarquait une grande quantité de chorals, avec des versets, des introductions et des finales; un livre choral à quatre voix; beaucoup d'exercices pour l'accompagnement de la basse chiffrée, et des préludes d'orgue.

KITTEL (Jean-Michel), vraisemblablement descendant du précédent, est musicien à Erfurt. Il s'est fait connaître par les productions suivantes : 1° *Musikalische Volkschule* (École musicale du peuple), Erfurt, 1828, in-8°. 2° *D. merkwürdigste Lebensjahr des musikalischen Familie Kittel, oder Kunst-Gesang-Reise im jahre 1830, dürch Frankreich, England und die Niederlanden, etc.* (L'année la plus mémorable de la famille musicienne Kittel, ou voyage d'art et de chant dans l'année 1830, en France, en Angleterre et dans les Pays-Bas, etc.), Erfurt, 1832, in-8°, premier volume.

KITTL (Jean-Frédéric), directeur du Conservatoire de Prague, et compositeur, est né le 8 mai 1809, au château de Worlik, en Bohême, appartenant au prince de Schwarzenberg, où son père occupait l'emploi de justicier (bailli). Dès ses premières années, il reçut une éducation toute musicale et apprit à jouer du piano sous la direction du maître de musique du château. A l'âge de neuf ans, il fut envoyé à Prague pour y fréquenter les écoles, et dans sa treizième année, il continua l'étude du piano à l'aide des conseils d'un amateur distingué, puis il reçut des leçons d'un musicien nommé Sawora. A l'âge de seize ans, il écrivit ses premières compositions, et, sans aucune connaissance de la théorie de l'harmonie et du contrepoint, il produisit une messe et l'opéra en un acte, *Daphnis Grab* (le Tombeau de Daphnis). Un peu plus tard, pendant qu'il suivait les cours de droit à l'Université de Prague, il étudia l'harmonie chez Tomaschek. Après qu'il eut terminé ses études de jurisprudence, et pendant qu'il faisait son stage d'aspirant aux emplois des finances de l'État auxquels il était destiné, il s'instruisit dans le contrepoint par les soins du même maître. Au mois de mai 1836, Kittl donna un concert, dans lequel il fit entendre plusieurs de ses compositions, parmi lesquelles on remarquait un nonetto, un septuor et des *Lieder*. C'est vers ce moment que les journaux de musique le rangèrent parmi les compositeurs d'avenir. Dans les années suivantes, il produisit trois symphonies, dont une symphonie de chasse qui a de la réputation en Allemagne et plusieurs ouvertures de concert. Il fit aussi, à la même époque, plusieurs voyages dans le but de faire connaître ses compositions hors de son pays, particulièrement en 1842. La résolution qu'il avait prise de se livrer à l'art qu'il aimait avec passion, le détermina à se retirer entièrement de la carrière des emplois publics. Après la mort de Dionys Weber (décembre 1842), Kittl lui succéda dans la place de directeur du Conservatoire de Prague : au moment où cette notice est écrite (1862), il occupe encore cette position.

Kittl a écrit la musique de trois opéras, à savoir : 1° *Bianca e Giuseppe*, ou *les Français devant Nizza*, dont le texte est de Richard Wagner. 2° *Waldblume* (les Fleurs de la forêt). 3° *Die Bilderstürmer* (les Iconoclastes). Une marche du premier de ces ouvrages est devenue populaire depuis 1848, où il a été représenté à Prague. Les symphonies de ce compositeur ont été exécutées dans les concerts à Berlin, Leipsick, Vienne, Prague et dans plusieurs autres villes de l'Allemagne. Sa première composition de ce genre (en *ré* mineur), a été publiée à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel, et la troisième (en *ré* majeur), à Mayence, chez Schott. La symphonie de chasse (en *mi* bémol) a paru chez Breitkopf et Hærtel, à Leipsick, et la partition en a été gravée. Les autres ouvrages de ce compositeur qui ont été publiés sont : 1° Ouverture de concert (en *ré*),

op. 22, Leipsick, Kistner. 2° Grand septuor (en *mi* bémol), pour piano, flûte, hautbois, clarinette, cor, basson et contrebasse, op. 25, *ibid.* 3° Grande sonate pour piano à quatre mains (en *fa* mineur), op. 27, Hambourg, Schuberth. 4° Trois impromptus pour piano seul, op. 17, Berlin, Schlesinger. 5° Six *idem*, op. 18, Leipsick, Hofmeister. 6° Six Idylles pour piano seul, op. 1, Prague, Berra. 7° Six *idem*, Vienne, Haslinger. 8° Trois scherzi pour piano, op. 6, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 9° Romance pour piano seul, op. 10, *ibid.* 10° Beaucoup de *Lieder* et de mélodies à voix seule avec piano, op. 2, 3, 5, 20, 21, 25, etc Les ouvrages non publiés sont une messe solennelle pour voix seules, chœur et orchestre, exécutée à Prague, en 1844; un nonetto pour piano, flûte, hautbois, clarinette, deux cors à pistons, alto, violoncelle et contrebasse; un trio pour piano, violon et violoncelle; et diverses autres compositions.

KLAEKEL (Étienne), connu sous le nom de *Patan*, violoniste distingué, naquit, vers 1755, à Braun, en Bohême, et entra fort jeune à l'église des Dominicains de Prague, comme enfant de chœur. Il y étudia la musique pendant cinq ans, et, dans le même temps, fit ses humanités chez les Jésuites. Son frère, Czeslaus Klaekel, directeur de musique à Krummau, devint ensuite son maître de violon et lui donna des leçons pendant deux ans; puis le jeune artiste se rendit à Linz pour y faire sa philosophie, et pour y continuer ses études de violon sous la direction de Wenzel Kral. Appelé plus tard à Vienne comme violoniste du Théâtre impérial, et comme maître des concerts du prince d'Auersberg, il se fit bientôt remarquer par son habileté extraordinaire. L'empereur Joseph II, l'ayant entendu exécuter quelques solos, fut si satisfait de son talent, qu'il lui dit de demander une grâce et qu'elle lui serait accordée; Klaekel exprima le désir d'obtenir un congé pour voyager, et l'empereur y consentit. L'artiste se rendit à Paris et y resta six mois; puis il retourna à Vienne par Ratisbonne, et y reprit son service. Quelques années après, il eut le titre de maître de concerts du prince de La Tour et Taxis, et retourna en Bohême, où il mourut, le 19 mars 1788, laissant en manuscrit plusieurs concertos, des sonates et d'autres morceaux pour le violon.

KLAGE (Charles), guitariste, pianiste et compositeur, s'est fixé à Berlin, vers 1814. Il y a publié des duos et solos pour guitare, des solos, des airs variés, et des danses pour le piano, au nombre d'environ vingt-cinq œuvres. Il a fait aussi beaucoup d'arrangements pour le piano, particulièrement de symphonies de Haydn. En 1838, il fit un voyage à Dresde et y publia des chants avec accompagnement de piano, op. 36 et 37. De retour à Berlin, Klage y est mort au mois d'octobre 1850. On a de cet artiste : *Die Tonleitern der Dur und Moll Tonarten mit ihren Accorden und Schluss-Cadenzen, mit Fingersatz* (les Gammes des tons majeurs et mineurs, avec leurs accords et leurs cadences *finales et le doigter pour le piano*, Berlin, Schlesinger. Cet ouvrage a eu deux éditions.

KLAGE (Marie), fille du précédent, née à Berlin, en 1817, s'est fait connaître comme cantatrice à Berlin et à Leipsick, en 1838. Elle a publié de sa composition *Quatre Lieder à voix seule* avec accompagnement de piano, op. 1, Berlin, Schlesinger.

KLAUSS (Joseph), organiste distingué, né à Seelendorf, près de Zittau, le 27 mars 1775, était fils d'un marchand de fer et de lin. Sa mère, fille d'un instituteur, lui enseigna la lecture, l'écriture et les principes de la musique. Confié ensuite aux soins d'Antoine Kretschmer, instituteur à Grunau, près d'Ostreitz, il apprit sous sa direction l'orgue et la basse continue. Dans sa neuvième année, il accompagnait déjà des messes d'une certaine difficulté. A onze ans, il fréquenta le Gymnase de Kommotau, en Bohême, et depuis 1791 jusqu'en 1794, il suivit avec distinction les cours de philosophie à l'Université de Prague. Il fut ensuite employé comme sous-bibliothécaire de cette Université, mais la mort de son père, qui arriva le 28 octobre 1794, l'obligea à quitter cette position, pour prendre la profession de celui-ci. Ses nouvelles occupations ne purent diminuer son goût pour les sciences et la musique; il continua ses études d'orgue et de théorie; ses connaissances dans toutes les parties de la musique s'étendirent chaque jour, et bientôt il fut l'oracle de tout le pays pour ce qui concernait cet art. Il devint aussi un des collaborateurs des gazettes musicales, particulièrement de celle de Leipsick, où il a fait insérer quelques bons articles, et un canon sur le *Veni Sancte Spiritus* (ann. XIX, p. 280). L'histoire et la théorie de la construction des orgues lui étaient particulièrement familières; il connaissait les détails de disposition d'environ trois cent soixante-dix de ces instruments; il savait les noms des facteurs et le prix qu'avaient coûté 1150 des meilleures orgues de l'Allemagne et de l'étranger; il se

vantait aussi d'en avoir joué cent treize. Cet homme laborieux, dont les dernières années furent troublées par des souffrances physiques presques continuelles, est mort le 1er mars 1834. On n'a publié qu'un petit nombre de ses compositions, entre autres des duos et des trios pour cors, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Il a écrit pour l'église : 1° Deux *Regina Cœli*. 2° Quatre *Salve Regina*. 3° Un *Alma redemptoris*. 4° Quatre *Ave Maris Stella*. 5° Un *Veni Sancte Spiritus*. 6° *Six offertoires*. 7° Deux messes solennelles. 8° Deux messes de morts (en *mi* bémol et en *fa*). 9° Un *Requiem* en *si* mineur. 10° Quatorze psaumes. 11° Deux *Magnificat*. 12° Quatre cantates pour la Fête-Dieu. 13° Quarante-deux chants funèbres, dont trente-trois avec instruments. 14° Cinq chants. 15° Un motet pour enterrement. 16° Sept chants pour des bénédictions nuptiales. 17° *Sanctus*. 18° Un *Pange lingua* à quatre voix. 19° Des répons à six voix. Klauss a laissé en manuscrit pour les instruments : 20° Quelques préludes pour l'orgue. 21° Des variations pour piano. 22° Des sonates *idem*. 23° Exercices de doigter *idem*. 24° Nocturne pour cor. 25° Concerto *idem* (en *si* bémol). 26° Trio pour instruments à cordes (en *sol* mineur). 27° Huit marches. 28° Douze polonaises. Enfin, il a écrit pour la musique vocale : 29° Une cantate. 30° Deux cantatilles. 31° Une canzonette avec chœur. 32° Un petit opéra.

KLAUSS (Victor), organiste et directeur de musique à Bernbourg, né dans cette ville, le 24 novembre 1805, s'est fait remarquer par un talent de bonne école dans l'exécution des fugues de J.-S. Bach sur l'orgue et sur le piano, ainsi que par ses compositions pour ces deux instruments. On vantait particulièrement la grande correction de son jeu. Au mois de juin 1837, il abandonna la position qu'il occupait à Bernebourg depuis huit ans pour celle de maître de concert et de directeur de la chapelle du duc de Ballenstedt. En 1847, la position de maître de chapelle de la cour d'Anhalt-Bernbourg lui ayant été offerte, il l'accepta, et depuis lors il y est resté attaché en cette qualité. Plusieurs symphonies de la composition de cet artiste ont été exécutées à Bernbourg et à Leipsick. Ses ouvrages publiés sont ceux-ci : 1° Quatre chants spirituels à quatre voix, Halberstadt, C. Bruggemann. 2° Choral : *O Haupt voll Blut und Wunden*, varié pour l'orgue avec une introduction, op. 2, *ibid*. 3° Deux thèmes variés pour piano, op. 3, Prague, Berra. 4° Six pièces d'orgue pour l'usage des fêtes solennelles, op. 7, Bonn, Simrock. 5° Trois chants à quatre voix, op. 6, *ibid*. 6° Chants et *Lieder* à voix seule avec piano, op. 8, Quedlinbourg, Basse. 7° Introduction et variations sur un air allemand pour le piano, op. 9, Leipsick, Hofmeister. 8° Huit chants à quatre voix pour soprano, contralto, ténor et basse, à l'usage des Instituts de chant, op. 10, Magdebourg, C. Lehmann. 9° Six chants du printemps à voix seule, avec piano et violoncelle, op. 11, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 10° Fantaisie pour le piano sur un thème de l'opéra de Freischütz, op. 12, *ibid*. Il y a de la distinction et du savoir dans toutes les compositions de M. Klauss.

KLEBER (Léonard), organiste allemand, vécut au commencement du seizième siècle. Il a laissé en manuscrit une collection de pièces d'orgue en tablature sur des compositions de Josquin de Près, Isaak, Brumel, Georges Schaps, Conrad de Spire, Henri Fink, Otthmar Nachtgall, Paul Hofheimer, Adrien Petit, Louis Senfl, etc. Cet intéressant ouvrage est à la Bibliothèque royale de Berlin : il forme un volume de cent soixante-dix feuillets in-folio, et offre le plus ancien monument de la musique d'orgue connu jusqu'à ce jour.

KLEEBERG (Chrétien-Théophile), né le 12 avril 1766, à Gautsch, près de Leipsick, où son père était aubergiste, étudia la théologie à l'Université de Leipsick, et termina aussi ses études musicales dans cette ville. Après avoir occupé quelques places d'organiste, entre autres à Altenbourg, il fut appelé à Gera en 1790, pour y remplir les mêmes fonctions. Il occupa cette place jusqu'à sa mort, qui eut lieu le 13 juin 1811. Kleeberg était un musicien instruit et un bon organiste. On a de lui : 1° Trois duos pour deux violons, op. 1, Offenbach, André. 2° Sonates pour clavecin, op. 2. 3° Canon à trois voix avec chœur et piano, Augsbourg, Gombart. 4° Chansons à voix seule, avec accompagnement de piano, Brunswick. 5° Danses allemandes et anglaises pour piano, op. 6. 6° Concerto pour piano et harpe, op. 9, Augsbourg, Gombart.

KLEIN ou **KLEINE** (André), savant organiste, né vers 1650, à Cœlleda, dans la Thuringe, fut recherché dans la seconde moitié du dix-septième siècle à cause de son talent prodigieux pour l'improvisation sur l'orgue. Il périt à Copenhague en 1689, dans l'incendie de l'opéra.

KLEIN (Jacques), musicien hollandais, appelé, dans le catalogue de Le Cène, *Jacques Klein le Jeune*, a fait graver à Amsterdam, vers 1730, trois livres de sonates pour

le violoncelle, et douze sonates pour hautbois et basse continue, op. 1 et 2.

KLEIN (Jean-Joseph), organiste à Eisenach, inscrit sur la matricule des avocats de Dresde, naquit le 24 août 1739, et mourut dans les premières années du dix-neuvième siècle. On ne connaît de sa composition que le chant du matin de Gellert, mis en musique pour voix seule, avec accompagnement de piano, Offenbach, André. C'est surtout comme écrivain didactique que ce musicien s'est rendu recommandable; on a de lui en ce genre: 1° *Versuch eines Lehrbuchs der praktischen Musik in systematischer Ordnung entwurfen* (Essai d'une méthode de musique pratique conçue dans un ordre systématique), Gera, C.-Fr. Beckmann, 1783, in-8° de deux cent soixante-quatre pages, non compris la préface. 2° *Lehrbuch der theoretischen Musik in systematischer Ordnung entwurfen* (Traité de musique théorique rédigé dans un ordre systématique), Leipsick, Herisius, 1801, de cent quatre-vingt-huit pages in-4° avec des planches; bon ouvrage dont on trouve des exemplaires avec un titre gravé, au bas duquel est l'adresse de Jean André à Offenbach. 3° *Neues Vollstændiges Choralbuch zum Gebrauch bei dem Gottesdienste; nebst einem kurzen Vorberichte von den Choralmusik* (Nouveau livre choral complet pour l'usage du service divin, avec une introduction courte sur la musique chorale), Rudolstadt, 1785, in-4° de cent soixante-quinze pages. Il a été fait une deuxième édition de ce livre à Rudolstadt, en 1802. Klein a aussi fait insérer quelques articles concernant la musique, dans les journaux, particulièrement les suivants dans la *Gazette générale de musique de Leipsick* : 1° Sur les signes des sons, suivi de la proposition d'un petit changement à l'égard de la dénomination des tons (notes) (t. I, pag. 641). 2° Propositions tendant à améliorer les écoles ordinaires du chant en Allemagne (t. II, pag. 465).

KLEIN (Chrétien-Benjamin), né le 14 mai 1754, à Steinkunzendorf, près de Kupferberg, en Silésie, fut un bon organiste dans le genre simple et sévère, et un musicien instruit dans la théorie de son art. Après avoir fréquenté jusqu'à l'âge de huit ans l'école du lieu de sa naissance, il fut mis au collége de Rudolstadt où il apprit les éléments de la musique en même temps que ceux de la langue latine. En 1765, on l'envoya à Landshut pour y continuer ses études, particulièrement celle de la musique, sous la direction de Gebauer, *cantor* de l'endroit, qui lui fit connaître les ouvrages de Jean-Sébastien Bach et de son fils Charles-Philippe-Emmanuel. En 1771, il alla achever ses humanités au lycée de Jauer. Quatre ans après, il fut nommé second organiste à Schweidnitz; en 1778, on lui confia les fonctions de professeur à Schmiedeberg, quoiqu'il ne fût âgé que de vingt-quatre ans, et, en 1780, il eut dans le même lieu les places de *cantor* et d'organiste. Quoique sa vie tout entière se soit ensuite écoulée dans cette petite ville, il eut de la réputation en Allemagne, surtout comme organiste. Reichardt et d'autres qui l'ont entendu, en ont parlé avec beaucoup d'estime. Klein s'est fait aussi remarquer comme professeur, et a formé de bons élèves, parmi lesquels on distingue Leuschner, Kloss et Charles Hacke. Sévère à l'excès, brutal même avec ses élèves, il les conservait pourtant jusqu'à la fin de leurs études, parce que sa méthode excellente leur faisait faire de rapides progrès. Vers la fin de sa vie, son humeur devint encore plus chagrine, à cause du mauvais état de sa santé, et de la perte d'une partie de ce qu'il possédait. Il est mort à Schmiedeberg, à l'âge de soixante et onze ans, le 14 septembre 1825. La plupart de ses compositions sont pour l'église; elles sont, dit-on, écrites avec correction, mais dépourvues d'invention. A l'exception d'une cantate pour le vendredi saint et de deux chants funèbres pour quatre voix d'hommes, qui ont été publiés en partition à Leipsick, chez Hofmeister, tous ses ouvrages sont restés en manuscrit; on y remarque plusieurs motets à quatre voix et orgue, une cantate de noces avec accompagnement de violons et d'instruments à vent, quelques airs et morceaux détachés pour diverses circonstances, des psaumes, et un livre choral à l'usage des élèves organistes. Parmi les manuscrits de Klein, on a aussi trouvé : 1° Méthode de chant. 2° Méthode de basse continue, d'après les principes de Kirnberger, avec beaucoup d'exemples. 3° Théorie de la fugue, contenant aussi des leçons sur les imitations et les canons.

KLEIN (Henri), né en 1756 à Rudelsdorf, près de Schœnberg, en Moravie, étudia d'abord la musique sous la direction d'Aschermann, directeur du chœur à Zœpta, et fit de si rapides progrès, qu'à l'âge de huit ans, il fut en état de remplir les fonctions d'organiste; puis il fut pendant cinq ans élève de Hartenschneider, organiste de la cathédrale de Presbourg. A l'âge de dix-sept ans il obtint la place de directeur de musique du comte de Hodicz; ces fonctions ne l'empêchèrent pas de continuer

ses études, particulièrement celle de la théorie de Kirnberger et du style de Jean-Sébastien Bach. Plus tard, il quitta le service du comte pour retourner à Presbourg, où il vécut en donnant des leçons jusqu'en 1796. Il succéda alors à Riegger dans la place de professeur à l'École nationale de musique de Presbourg. En 1805, l'Académie royale de musique de Stockholm l'a choisi pour un de ses membres correspondants. Pianiste et organiste distingué, compositeur instruit et bon professeur, Klein joignait à ces divers mérites celui d'être habile mécanicien. On lui doit l'invention d'un harmonica à clavier, dont il a donné la description dans la *Gazette de Bude*, en 1798, puis dans le premier volume de la *Gazette générale de musique de Leipsick* (1re année, p. 675-679, avec une planche). En 1807, il a aussi inventé un instrument du genre de l'orgue, qu'il a appelé *Orchestrion*. Le même journal contient une intéressante dissertation de Klein sur les danses nationales de la Hongrie. On a de cet artiste en manuscrit : 1° Un *Te Deum*. 2° Messe à quatre voix et orchestre. 3° Cantate pour le jour de naissance de l'archiduc Joseph-François-Léopold, exécutée le 9 avril 1779. 4° Cantate pour le jour de naissance de l'empereur et roi François Ier, exécutée le 12 février 1807. 5° Collection de musique d'église pour une année entière. On a gravé de sa composition : 1° Fantaisie pour le piano, Vienne, Traeg, 1790. 2° Douze chansons allemandes, avec accompagnement de piano, *ibid.* Klein est mort à Presbourg, en 1832.

KLEIN (...). On a sous ce nom un traité de musique en langue danoise, intitulé : *Grundregler for Theorien af Musiken i Almindelighed, og en praktist Andwendelse for Klaveret i Sordeleshed* (Règles fondamentales de la théorie de la musique avec leur application pratique au clavecin), Copenhague, 1791, in-4°.

KLEIN (Jean-Valerius), professeur suppléant de philosophie à l'Université de Giessen, est auteur d'une thèse intitulée : *De arte musica, imprimis de Cantu. Prolusio scholastica qua ad solemnia pædagog. acad. examina DD. XIX et XX Martii instituenda et ad audiendas orationes D. XXI Martii publica habendas omnes literarum fautores, eas qua decet observantia invitat Jo. Val. Klein, Philos. D. pæd. Collega.* Gissæ, 1812. Vingt-huit pages in-4°.

KLEIN (Charles-Auguste, Baron de), né près de Manheim, en 1794, reçut les principes de son éducation élémentaire, sous la direction de son père, conseiller privé du roi de Bavière, connu comme prosateur et comme poëte. Avec une connaissance étendue des poëtes latins, français et allemands, Klein acquit aussi une solide instruction dans la musique, et dans les sciences physiques et mathématiques. Il n'était âgé que de sept ans lorsqu'il écrivit une petite sonate pour le piano, qui fut suivie de plusieurs morceaux du même genre, et de beaucoup de chansons dont son père lui fournissait les paroles. En 1809, il essaya ses forces dans un genre plus élevé, en écrivant la musique d'un mélodrame de son père, intitulé : *Appel à la jouissance de la vie.* Godefroid Weber, qui se trouvait encore alors à Manheim, ayant entendu cet ouvrage, fut étonné de l'instinct musical qui s'y décelait, et offrit au jeune homme de l'instruire dans la composition; mais déjà Klein éprouvait les premiers symptômes de l'épilepsie, maladie affreuse dont sa mère lui avait transmis le funeste héritage. En 1810, il perdit son père, et alla demeurer chez un oncle qu'il avait à Mayence. Là, il se livra à l'étude de la composition, sous la direction de Zulehner. Parvenu à sa dix-huitième année, il éprouva plusieurs atteintes violentes du mal qui troublait son existence, et pendant trois ans les attaques se renouvelèrent souvent. Il lui fallut suspendre ses travaux et se soumettre à un traitement qui finit par triompher de la violence du mal; mais la convalescence fut longue et douloureuse. Un régime sévère a rendu, depuis lors, les atteintes fort rares, et en a diminué sensiblement l'intensité. En 1817, M. de Klein a fait un voyage à Paris, et y a connu Méhul, bien près de sa fin alors, mais qui, malgré son état de souffrance habituelle, consentit à voir les compositions du jeune artiste, et lui prédit qu'il se ferait un nom. Ces paroles encourageantes ranimèrent son zèle pour l'art; plus tard une lettre de félicitation, écrite par Beethoven sur les quatuors de violon de M. de Klein, est venue le consoler des critiques sévères qu'on avait faites de ses ouvrages dans quelques journaux de l'Allemagne. On a publié de cet artiste : 1° Sonate pour piano et violon (en *fa*), op. 27, Mayence, Schott. 2° Sonate *idem* (en *mi* bémol), *ibid.* 3° Trois sonates pour piano seul. 4° Sonate pour piano à quatre mains (en *ré* majeur). 5° *Le printemps*, fantaisie pour piano. 6° Trio pour piano, violon et violoncelle (en *la* majeur). 7° Symphonie à grand orchestre (en *ut* majeur), exécutée à Mayence, en 1837. 7° (*bis*) Deuxième

symphonie, exécutée en 1838. 8° *Idem* (en *mi* bémol). 9° Ouverture pour la tragédie d'*Otello*, exécutée à Berlin. On en a publié la réduction pour piano. 10° Sept quatuors pour deux violons, alto et basse. 11° Un trio pour violon, alto et violoncelle. 12° Ouverture de concert, à grand orchestre. 12° (*bis*) Sonate pour piano et violon, Mayence, Schott. 13° *Graduale quinque vocum pro festo sancti Stephani*, op. VII, *ibid*. 14° Quelques chansons avec accompagnement de piano. M. de Klein a fourni plusieurs articles de critique, relatifs à la musique, dans différents journaux de l'Allemagne, mais sous le voile de l'anonyme.

KLEIN (Bernard), compositeur, né à Cologne en 1794, est considéré, en Allemagne, comme un des artistes les plus estimables du dix-neuvième siècle. Fils d'un marchand de vin, il fut destiné par ses parents à l'état ecclésiastique, mais son penchant décidé pour la musique le fit renoncer à cette carrière. Malheureusement Cologne lui offrait peu de moyens d'instruction, et les leçons d'un prêtre quelque peu connaisseur dans l'art, furent les seules ressources qu'il y trouva. Bientôt, obligé de se livrer lui-même à l'enseignement, il éprouva tous les dégoûts inséparables de la vie d'un musicien mercenaire, sans que son enthousiasme d'artiste en fût diminué. Des circonstances favorables vinrent enfin récompenser son zèle, car, en 1812, il fut libéré de la conscription par la protection du préfet Alexandre de Lameth, et dans la même année une occasion se présenta pour qu'il se rendît à Paris. Il y reçut des conseils de Cherubini, et y puisa des connaissances étendues dans les trésors qu'il trouva à la bibliothèque du Conservatoire. De retour à Cologne, il y fut chargé de la direction de la musique de la cathédrale, et de l'école des enfants de chœur Pendant qu'il remplissait ces fonctions, il fit un voyage à Heidelberg, où la belle collection de M. Thibaut lui fournit l'occasion de connaître le style des anciens maîtres italiens. Après que l'exécution de sa première messe en 1816 et de sa cantate sur les *Paroles de la foi* (Worte des Glaubens) de Schiller, en 1817, l'eut fait connaître avantageusement, il fut chargé d'aller à Berlin pour y prendre connaissance des institutions musicales de cette grande ville, particulièrement de l'école dirigée par Zelter. Celui-ci ne vit d'abord dans Klein qu'un de ces élèves soumis, comme ceux qui depuis longtemps se trouvaient sous sa domination; mais lorsqu'il aperçut la portée du talent du jeune artiste et le sentiment de sa force, lorsqu'il eut enfin acquis la conviction qu'au lieu d'un écolier, il avait près de lui un rival qui l'égalait en savoir et le surpassait en génie, ses sentiments changèrent à son égard, et la bienveillance dont il l'avait d'abord entouré fit bientôt place à des critiques amères et à des sarcasmes sur son talent. Mais déjà Klein s'était fait, à Berlin, des amis qui le défendirent avec chaleur. L'école royale d'orgue venait d'être instituée : il demanda la place de professeur d'harmonie et de contrepoint qui y était vacante et l'obtint; il y joignit, peu de temps après, les fonctions de directeur de musique et de professeur de chant à l'Université. Son oratorio de *Job*, gravé en partition chez Breitkopf et Hærtel, en 1820, l'avait signalé comme un des jeunes compositeurs dont l'avenir donnait les plus belles espérances; cet ouvrage fut suivi, en 1823, de *Didon*, grand opéra dans la manière de Gluck, qui ne réussit pas. Dans cette même année, il épousa la nièce du célèbre libraire Nicolaï, riche héritière dont la fortune le mit dans une position indépendante. Peu de temps après son mariage, il partit avec sa femme pour l'Italie. Quoique l'état actuel de la musique dans ce pays n'eût rien qui pût l'intéresser, son voyage ne fut pourtant pas sans fruit, car il trouva dans les bibliothèques, dans les archives, et surtout dans les conversations du directeur de la chapelle pontificale, une source inépuisable d'instruction. Après son retour à Berlin, il reprit ses travaux. En 1828, il fit exécuter à Cologne son oratorio de *Jephté*; deux ans après, il donna, à la fête musicale de Halle, son *David*, considéré comme une de ses meilleures productions. Les succès que ces ouvrages obtenaient ne le satisfaisaient pourtant pas, car la carrière de compositeur dramatique était celle qu'il désirait surtout parcourir avec éclat; mais si cette carrière est partout difficile, en Allemagne elle est environnée d'obstacles presque insurmontables. D'ailleurs, malgré les éloges que Rellstab lui a donnés, il est douteux que Klein ait eu le sentiment de la scène. La nature sérieuse de ses idées n'était propre qu'au genre dans lequel il s'est fait surtout un nom honorable. Enlevé à l'art et à ses amis dans la fleur de l'âge, il est mort à Berlin le 9 septembre 1832.

Cet artiste laborieux a laissé les ouvrages suivants : 1° *Didon*, grand opéra, en manuscrit. 2° Deux actes d'un opéra intitulé *Irène*, en manuscrit. 3° Entr'actes de la tragédie de Raupach *die Erdennacht* (la Nuit sur la

terre), en manuscrit. 4° *Job*, oratorio, gravé en partition; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5° *Jephté*, oratorio, avec orchestre. 6° *David*, idem. 7° *Athalie*, oratorio, non terminé, en manuscrit. 8° Hymne allemand (*Ich danke dem Herrn*), pour quatre voix d'hommes et orgue; op. 4, Hambourg, Christiani. 9° Musique spirituelle, première livraison contenant : *Agnus Dei* et *Ave Maria*, à quatre voix et orgue, op. 12; Berlin, Trautwein. 10° *Magnificat* pour deux sopranos, alto, deux ténors et basse, avec accompagnement d'orgue, op. 13, *ibid.* 11° Musique spirituelle, deuxième livraison, contenant six répons à quatre et six voix, en partition, op. 17, *ibid.* 12° Musique spirituelle, troisième livraison, contenant le *Pater noster*, à deux chœurs, op. 18., *ibid.* 13° Musique spirituelle, quatrième livraison, contenant *Miserere mei*, pour soprano, contralto et orgue, op. 21, *ibid.* 14° *Salve Regina*, pour soprano solo, deux violons, alto et basse, *ibid.* 15° Musique spirituelle, cinquième livraison, contenant : *Stabat Mater*, à quatre voix et orgue, *ibid.* 16° Six chants religieux pour des voix d'hommes et accompagnement de piano, op. 22, *ibid.* 17° Six *idem*. op. 23, *ibid.* 18° Trois chants pour deux sopranos, ténor et basse; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 19° Chants religieux pour voix d'hommes, 3e, 4e, 5e, 6e, 7e et 8e livraisons; Berlin, Trautwein. 20° Messe à quatre voix et orchestre (en *ré*), op. 28; Elberfeld, Arnold. 21° *Magnificat*, à voix seule, avec deux violons, alto, violoncelle et contrebasse. 22° Sonate pour piano seul, op. 1; Hambourg, Christiani. 23° *Idem*, op. 5; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 24° *Idem*, op. 7, *ibid.* 25° Fantaisie pour piano, op. 8, *ibid.* 26° Variations pour piano, trois œuvres, *ibid.* 27° Chansons de table pour des voix d'hommes, op. 14; Berlin, Lane. 28° *Rodrigue et Chimène*, chant pour ténor et soprano; Hambourg, Christiani. 29° Plusieurs ballades avec accompagnement de piano. 30° Deux messes à quatre voix et orchestre, en manuscrit. 31° Beaucoup de chansons et de romances à voix seule, avec accompagnement de piano; Hambourg, Leipsick, Berlin et Bonn.

KLEIN (Joseph), frère du précédent, est né à Cologne en 1802. Après avoir commencé ses études musicales à Paris, il alla les terminer à Berlin en 1820, sous la direction de son frère; puis il fut appelé à Memel, comme professeur de chant et de piano. Le séjour de cette ville ne convenant point à sa santé, il n'y resta pas longtemps et retourna à Cologne. C'est lui qui a été l'éditeur des ouvrages posthumes de son frère. Les œuvres connues de cet artiste consistent principalement en chants à voix seule avec accompagnement de piano sur les poésies de Gœthe, Heine, Chamisso, Simrock, Uhland, ou extraites des drames de Shakespeare, au nombre de douze recueils publiés à Cologne chez Eck; à Bonn, chez Simrock; à Berlin, chez Wagenführ, Bote et Bock, Schlesinger; à Leipsick, chez Hofmeister; à Elberfeld, chez Arnold; non compris beaucoup de *Lieder* séparés; quatre recueils de chants pour des chœurs de voix d'hommes, Berlin, Wagenführ; Bonn, Simrock, et Elberfeld, Arnold; trois romances françaises, Elberfeld, Arnold. On a aussi du même artiste : un *Salve Regina* pour soprano solo, avec accompagnement de deux violons, alto et basse, op. 3, Berlin, Lane; une ouverture à grand orchestre, exécutée à Berlin, en 1832; Berlin, Schlesinger; l'ouverture de *la Pucelle d'Orléans*, exécutée à Cologne, en 1844; Bonn, Simrock; sonate (en *mi* bémol) pour piano seul; Berlin. Wagenführ; *Adagio* et rondeau (en *fa* mineur) *idem*; Berlin, Schlesinger; douze variations sur un air lithuanien; Berlin, Bote et Bock.

KLEIN (Charles), organiste de la cathédrale à Osnabruck (Hanovre), et directeur d'une Société de chant, s'est fait connaître, comme compositeur, par l'exécution d'une messe solennelle pour chœur et orchestre, à la fête musicale donnée en cette ville, en 1844, sous sa direction.

KLEIN (...). Plusieurs musiciens de ce nom se sont fait connaître par leurs ouvrages; mais on n'a que peu ou point de renseignements sur leur personne. Le premier, musicien et flûtiste du Concert spirituel, vers 1750, a fait imprimer alors trois divertissements pour deux violons. Le second, organiste de la grande église de La Haye, naquit à Hambourg, vers le milieu du dix-huitième siècle. Le 18 septembre 1788, il fit exécuter dans son église une grande musique solennelle, en commémoration de la révolution qui a affranchi la Hollande du joug espagnol.

KLEIN (Frédéric-Wilhelm), pianiste à Berlin, sur qui tous les biographes allemands gardent le silence, mérite cependant, plus que beaucoup d'autres, d'être mentionné, car sa sonate pour piano seul, en *la* mineur, œuvre 7e, qui m'est tombée sous la main, à Berlin, en 1849, est une composition distinguée. Le seul renseignement que j'ai trouvé sur cet artiste, c'est qu'il était né à Berlin,

qu'il était à Brême en 1854, depuis le mois de janvier jusqu'à la fin de mars, et qu'il y produisait une vive sensation par son jeu et par ses compositions, dans le moment où les quatre frères Muller y obtenaient de grands succès par leur exécution parfaite des quatuors de Beethoven. Klein a publié pour son instrument : : 1° Polonaise, op. 1, Berlin, Lischke. 2° Variations sur divers thèmes d'opéras, op. 2, 4, 6, 8, 9, 13, *ibid.* 3° Divertissements, op. 3, *ibid.* 4° Rondo, op. 4, *ibid.* 5° Sonate (en *la* mineur) pour piano seul, op. 7, *ibid.* 6° Sonate en contrepoint, op. 14, *ibid.* 7° Grande marche, op. 10, *ibid.* 8° Chansons à voix seule, avec accompagnement de piano, op. 11, *ibid.*

KLEIN (Théodore), clarinettiste, est auteur des ouvrages suivants : 1° Air varié pour clarinette et orchestre, op. 1, Paris, Richault. 2° Divertissement *idem*, op. 2, *ibid.*

KLEIN (...), corniste à Paris, est connu par une *Méthode* (*nouvelle*) *de premier et second cor, suivie de quarante leçons et vingt-quatre duos*, Paris, Ph. Petit.

KLEINE (O.-Fr.), professeur à l'Université de Iéna, vers 1820, passa ensuite à l'Université de Berlin. On a de lui : *Dissertatio de Stesichori vita et poesi*, Iéna, 1825, in-8°. Cette dissertation a été réimprimée en tête des fragments parvenus jusqu'à nous des poésies de Stésichore, publiés par le même savant, sous ce titre : *Stesichori Fragmenta collegit, dissertat. de vita et poesi auctoris præmisit*, etc., Berlin, Reimer. 1828, gr. in-8°. On trouve dans cet ouvrage quelques recherches sur les inventions de Stésichore, comme poëte et comme musicien : elles sont empruntées à la note XVI de Burette, sur le dialogue de Plutarque concernant la musique.

KLEINHEINZ (Charles-François-Xavier), professeur de piano et compositeur, est né le 3 juillet 1772, à Mindelheim, en Souabe. Il reçut les premières leçons de musique au couvent de Memmingen, et perfectionna son talent de pianiste à Munich. Ayant obtenu une place de conseiller et de secrétaire intime de l'électeur de Bavière, il semblait destiné à ne cultiver la musique que comme amateur ; mais son penchant pour cet art lui fit quitter sa position pour aller à Vienne étudier l'harmonie et le contrepoint chez Albrechtsberger. Vers 1807, il accepta la place de maître de musique dans la maison du comte de Brunswick, magnat de Hongrie, puis dirigea l'orchestre des théâtres de Brunn et de Pesth. Il est mort dans cette dernière ville, au mois d'octobre 1831. On connaît sous le nom de cet artiste : 1° Deux oratorios, en manuscrit. 2° Deux messes. 3° *Harold*, opéra représenté à Pesth. 4° *La Cage*, idem. 5° Trois sonates pour piano et violon, op. 1 ; Offenbach, André. 6° Une *idem*, op. 14 ; Vienne, Mollo. 7° Fantaisié pour pour piano et violon, op. 19 ; Vienne, Weigl. 8° Grande sonate pour deux pianos ; Vienne, Mollo. 9° Douze sonates pour piano seul, op. 4, 5, 7, 9, 11, 16 ; Vienne. 10° Deux trios pour piano, violon et violoncelle, *ibid.* 11° Grande toccate (en *ut*) ; Vienne, Mechetti. 12° Variations pour le piano sur différents thèmes d'opéras ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 13° Des chants à voix seule avec accompagnement de piano ; Vienne, Haslinger et Mechetti. 14° Des ouvertures, marches, chœurs, entr'actes, etc., pour des drames, tragédies, etc., en manuscrit. 15° Des concertos de piano, fantaisies, etc., *idem.*

KLEINKNECHT (Jean-Wolfgang), fils aîné de Jean Kleinknecht, maître de concert à Ulm, naquit en cette ville, le 17 avril 1715. Élève de son père pour la musique, il fit aussi de bonnes études au Gymnase du lieu de sa naissance. Dès l'âge de huit ans, il joua un concerto de violon devant le duc de Wurtemberg, et le frappa d'étonnement par son habileté précoce. Ce prince le confia aux soins de Brescianello, excellent violoniste de cette époque, et son maître de chapelle. Après la mort du duc, Kleinknecht visita plusieurs villes de l'Allemagne et se fit partout entendre avec succès. Arrivé à Eisenach, il s'y fixa et entra dans la chapelle en 1738 ; mais il n'y resta pas longtemps, car la margrave de Bayreuth, l'ayant entendu, fut si satisfaite de son talent, qu'elle le demanda au prince pour qu'il assistât à la représentation d'un opéra qui devait être joué à Bayreuth pour l'anniversaire de la naissance du margrave. Charmé de sa nouvelle position, Kleinknecht oublia la petite cour d'Eisenach, et accepta la place de maître de concert à Bayreuth. C'est là qu'il entendit pour la première fois le célèbre violoniste François Benda, dont il adopta plus tard la manière. Cependant, lorsque l'enthousiasme de la nouveauté fut dissipé, l'artiste se ressouvint du duc d'Eisenach qui l'avait comblé de bienfaits et se reprocha son ingratitude. Sous le prétexte du désir de voyager pour augmenter son talent, il demanda et obtint sa démission de la chapelle de Bayreuth, puis retourna à Eisenach, où son ancien maître l'accueillit avec bonté. Kleinknecht se livra dès lors à de nouvelles études pour étendre ses connaissances

dans son art. Après la mort du duc, des offres lui furent faites pour retourner à Bayreuth, où il resta jusqu'à l'époque de la suppression de la chapelle, en 1769. Il passa alors, avec tous les musiciens de cette chapelle, à la cour d'Anspach, où il mourut, le 20 février 1786, à l'âge de soixante et onze ans. Aussi habile chef d'orchestre que violoniste distingué, Kleinknecht avait acquis en Allemagne une haute réputation. On a gravé à Paris, en 1765, six solos pour le violon, composés par cet artiste, et, en 1775, il existait en manuscrit chez Breitkopf, à Leipsick, huit trios pour deux violons et violoncelle, et deux concertos de violon, de sa composition.

KLEINKNECHT (Jacques-Frédéric), frère du précédent, né à Ulm, le 8 juin 1722, fut un des plus habiles flûtistes de l'Allemagne pendant le dix-huitième siècle. Attaché dès sa jeunesse à la chapelle d'Anspach, il y passa toute sa vie, et mourut dans cette ville, le 14 août 1794, avec le titre de maître de chapelle honoraire du roi de Prusse. Un grand nombre de concertos de sa composition, pour la flûte et pour d'autres instruments à vent, se trouvait en manuscrit, chez Breitkopf, en 1787. On a gravé de ses ouvrages : 1° Six sonates pour la flûte, avec accompagnement de basse, Nuremberg, 1748. 2° Trois trios pour deux flûtes et basse, *ibid.*, 1749. 3° Six solos pour la flûte, Londres, 1782. 4° Six sonates *idem*. 5° Six trios pour deux flûtes et basse, Paris, 1767. 6° Symphonie concertante pour deux flûtes, *ibid.*, 1776.

Un troisième fils de Jean Kleinknecht, nommé *Jean-Étienne*, naquit à Ulm, le 17 septembre 1737, et cultiva la flûte comme son frère Jacques-Frédéric, mais ne s'éleva pas au dessus du médiocre. Il fut attaché comme flûtiste à la chapelle de Bayreuth, puis à celle d'Anspach, où il se trouvait encore en 1786.

KLEINWÆCHTER (Louis), docteur en philosophie et en droit, né à Prague en 1807, fut professeur de droit en cette ville, et amateur de musique distingué. Spohr dirigea ses études de composition. Doué d'un noble caractère, d'un esprit vif et élevé, et possédant une instruction solide dans les lettres et dans les sciences, Kleinwæchter n'estimait que les belles œuvres classiques où la richesse des idées s'allie à la perfection de la forme, et Mozart lui représentait le plus haut degré où peut arriver le génie de création de la musique. Il ne cultivait pas seulement la musique avec amour, mais avec talent. Une ouverture à grand orchestre de sa composition fut exécutée dans les concerts de Prague, en 1837, 1840, 1843 et 1844, à Cassel, en 1838, et à Leipsick, dans la même année. Cet ouvrage a été publié comme œuvre 1er, en 1839, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. Deux sonates de piano, qui forment l'œuvre 2e de Kleinwæchter, ont été publiées à Prague, chez Berra. Cinq *Lieder* avec accompagnement de piano, ont paru dans le même temps à Leipsick, chef Breitkopf et Hærtel. L'œuvre 4 du même auteur est un motet à quatre voix solos avec un chœur de quatre parties et accompagnement de deux violons, alto, violoncelle et contrebasse, publié chez les mêmes éditeurs. Une courte maladie a enlevé Kleinwæchter, à l'âge de trente-trois ans, au mois de septembre 1840. Sa mort imprévue fit une douloureuse impression parmi ses nombreux amis et parmi les artistes qui avaient une haute estime pour sa personne et pour son talent. On a publié de lui, comme œuvre posthume, un quatuor pour deux violons, alto et violoncelle, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. Cet ouvrage porte le numéro 8 : j'ignore quels sont les œuvres 5, 6 et 7.

KLEMCZYNSKI (Julien), pianiste et compositeur polonais, s'établit à Meaux, après les événements qui portèrent la désolation dans sa patrie, en 1831, et s'y livra à l'enseignement de son instrument. Fixé à Paris, quelques années plus tard, il y a publié un grand nombre de morceaux sur des thèmes d'opéras, particulièrement de duos pour piano et flûte sur les motifs des opéras d'Auber, dont quelques-uns en collaboration avec M. Deneux (*voyez* ce nom). Le nombre de ses ouvrages de ce genre et de ses fantaisies pour piano seul s'élève à environ soixante-quinze. Klemczynski est mort à Paris, en 1851.

KLEMM (Frédéric), attaché au conseil de la guerre, à Vienne, est né en cette ville, le 29 mars 1795. Il y est considéré comme un des amateurs de musique les plus instruits. Jacques Schauer lui donna les premières leçons de musique, de violon et de violoncelle, et Heidenreich, maître de chapelle du prince de Lobkowitz, lui enseigna le piano et la composition. Klemm a été un des fondateurs de la Société des amateurs de musique des États Autrichiens et du Conservatoire de Vienne. Il a écrit des messes, des chœurs, des ouvertures et des quatuors de violon considérés comme de bons ouvrages. Un psaume et une fugue, de sa composition, ont été exécutés, avec beaucoup de succès, aux concerts du Conservatoire de Vienne, et l'une de ses messes a été entendue,

avec plaisir, à l'église des Minorites, en 1840. On a publié de sa composition : *Tantum ergo* pour soprano, contralto, ténor et basse avec orgue, Vienne, Glœgel.

KLEMME (Jean), organiste de la cour de Saxe, né à Dresde, vers 1593, fut admis comme sopraniste dans la Chapelle de l'électeur, en 1605, y resta six années, puis fut envoyé, aux frais du prince, à Augsbourg, en 1613, chez le célèbre Chrétien Erbach, pour apprendre l'orgue et la composition. Après trois années d'études, il fut appelé à Dresde et placé sous la direction de l'illustre maître de chapelle Henri Schütz. En 1625, la place d'organiste de la cour étant devenue vacante par la mort de Georges Kretzschmar, Klemme l'obtint et y passa le reste de ses jours. On a sous son nom une collection de madrigaux allemands à quatre, cinq et six voix, avec basse continue, publiée à Freyberg, en 1629, in-4°, et trente-six fugues dans le style libre, pour l'orgue ; Dresde, 1631. Klemme a été aussi l'éditeur de la seconde partie des *Symphoniæ sacræ* de Schütz.

KLEMP (F.-A.), musicien à Vienne, est connu par les ouvrages suivants : 1° Trois trios faciles pour deux violons et basse; Vienne, Artaria. 2° Six duos faciles pour deux violons, liv. 1er et 2e, *ibid.* 3° Trois duos pour deux violons, livre 3e; Vienne, Haslinger. 4° Douze menuets de la redoute pour piano, liv. I, II, III ; Vienne, Artaria.

KLENG (Grégoire), facteur d'orgues allemand, vécut vers 1495. Ce fut lui qui restaura l'orgue de la cathédrale de Halberstadt, construit par Nicolas Faber, en 1361. Au-dessous des deux claviers de cet orgue, il s'en trouvait un troisième d'une seule octave pour la basse. Prætorius, qui nous fournit ces renseignements, est incertain si on jouait ce clavier avec les genoux ou avec les doigts.

KLENGEL (Auguste-Alexandre), premier organiste de la cour de Dresde, naquit dans cette ville en 1784. Son père, paysagiste distingué, et professeur de peinture, ne le destinait point à la profession de musicien ; mais le jeune Klengel montra de si heureuses dispositions pour la musique, qu'il fallut céder à son penchant et lui donner un maître. Michlmayer lui donna les premières leçons de piano. Les progrès de l'élève furent si rapides, qu'à douze ans il excitait déjà l'étonnement par son habileté. Clementi, l'ayant entendu dans le voyage qu'il fit en Allemagne en 1803, apprécia sa portée, et le prit pour élève. Pendant l'année 1804, il lui fit parcourir avec lui les villes rhénanes, la Suisse, la Prusse et la Bavière. Un peu plus tard, Clementi se maria à Berlin, partit pour l'Italie et se sépara de Klengel ; mais l'illustre maître, ayant perdu sa femme pendant ce voyage, revint en Allemagne, et engagea Klengel à l'accompagner en Russie : le maître et l'élève s'y rendirent en effet. Klengel y resta depuis 1805 jusqu'en 1811, et s'y livra à l'enseignement, sans négliger ses propres études. Son talent d'exécution, particulièrement dans la musique de Bach et des anciens maîtres, était dès lors arrivé au plus haut point de perfection. En 1811, il se rendit à Paris et y passa deux années. Vers le milieu de 1813, inquiet sur les événements qui désolaient l'Allemagne et menaçaient la France, il partit pour l'Italie et y demeura un an. De retour à Dresde en 1814, il se fit entendre à la cour, puis se rendit en Angleterre et y passa toute l'année 1815. Cependant, malgré cette longue absence, le roi de Saxe avait conservé le souvenir du plaisir que lui avait fait le talent de Klengel ; lorsque cet artiste retourna à Dresde en 1816, il le nomma premier organiste de la cour. Depuis lors, il n'a cessé d'habiter sa ville natale, à l'exception d'un voyage de peu de durée qu'il a fait à Paris en 1828. Dans ce voyage, il a fait entendre à ses amis une suite de pièces dans un genre plutôt canonique que fugué, et d'un style gracieux et mélodique qui a été considéré par les connaisseurs comme une véritable création. Personne ne doutait alors que ce bel ouvrage n'ajoutât beaucoup à la réputation de Klengel, qui semblait décidé à le mettre bientôt au jour. Cependant les années s'écoulèrent, et rien n'en fut publié pendant sa vie, à l'exception d'un recueil de pièces d'un genre moins sévère, auquel il avait donné pour titre : *les Avant-coureurs*, exercices pour le piano, etc., et qui parut à Dresde en 1841. En 1849, je le visitai dans cette ville, et dans l'intimité de notre ancienne amitié, il me joua les pièces qu'il avait ajoutées à son recueil depuis le voyage de Paris, et me fit remarquer les corrections qu'il avait faites aux anciens morceaux : toutes n'étaient pas heureuses. Au reste, il ne pouvait plus me jouer ces choses difficiles avec la correction et la délicatesse qu'il y mettait vingt ans auparavant. Ses doigts avaient perdu leur souplesse et leur brillant. Il avait trop attendu pour la publication de cet important ouvrage : le temps de l'intérêt que faisait naître l'admirable exécution de l'auteur était passé. En 1831, Klengel s'est rendu à Bruxelles et y a

passé l'hiver pour entendre les concerts du Conservatoire, qui lui faisaient éprouver un vif plaisir. Il venait causer avec moi de temps en temps; mais sa santé était mauvaise et son humeur chagrine. Il partit au printemps de 1852 pour retourner à Dresde et y mourut le 22 novembre de la même année, à l'âge de soixante-huit ans.

Après sa mort, M. Hauptmann (*v.* ce nom), son ami, a publié son grand ouvrage sous le titre de *Canons et fugues* (Canons und Fugen, opus posthumum), à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel; mais, ainsi que je l'avais prévu, cet œuvre n'a pas eu le succès qu'il mérite, parce qu'il n'a pas été mis au jour à l'époque pour laquelle il a été fait.

Les ouvrages connus de Klengel sont ceux dont les titres suivent : 1° Concerto pour le piano (en *si* bémol), op. 4; Londres, Dalmaine; Paris, Pleyel; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Deuxième concerto (en *mi* mineur), op. 20; Leipsick, Peters. 3° Polonaise concertante pour piano, flûte, clarinette, alto, violoncelle et contrebasse, op. 35. 4° Grand trio pour piano, violon et violoncelle, op. 36; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5° Fantaisie à quatre mains, op. 31; Leipsick, Peters. 6° Sonates pour piano seul, op. 2; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 7° Sonate *idem*, op. 9; Paris, Érard. 8° Morceaux détachés tels que rondeaux, divertissements, nocturnes, etc., op. 5, 6, 7, 12, 14, 18, 10, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 30, 33, 34; Paris, Vienne, Leipsick. 9° Variations sur un air suisse, op. 32; Leipsick, Peters. 10° *Les Avant-coureurs. Exercices pour le piano, contenant XXIV canons dans tous les tons majeurs et mineurs, calculés pour servir d'étude préparatoire du grand recueil de canons et fugues, composés par Aug.-Alexandre Klengel, premier organiste de S. M. le roi de Saxe.* Dresde, Guill. Paul. Klengel a laissé en manuscrit un concerto (en *mi* bémol), un autre (en *ut*), un quintette (en *mi* bémol), écrit pour la Société philharmonique de Londres, et la belle collection de toccates, de pièces fuguées et de canons indiquée plus haut.

KLENGEL (Auguste-Gottlieb ou Théophile), chanteur dramatique allemand, naquit à Dresde, le 7 avril 1787. Ayant été admis parmi les élèves de l'École de la Croix, il y reçut des leçons de musique et de chant. Sa belle voix de soprano le faisait rechercher pour chanter les solos dans les églises et dans les chœurs du Théâtre-Italien. Destiné à l'état ecclésiastique, il alla étudier la théologie à l'Université de Leipsick. En 1811, il venait de terminer ses cours et de prononcer un sermon, lorsque tout à coup il changea la direction de sa vie et se fit entendre comme ténor dans les concerts du Gewandhaus; puis il accepta un engagement pour le Théâtre de Breslau. Dans les années 1813 à 1820, il chanta à Manheim, Munich et Leipsick. Appelé à Hambourg, en 1820, il y resta jusqu'en 1833. Retiré depuis lors du théâtre, il a dirigé, pendant quelque temps, diverses sociétés de chant. La voix de cet artiste avait une belle et puissante sonorité, son style était beau et large, et son action dramatique avait de la chaleur et de l'expression.

KLES (F.), violoniste, né vraisemblablement en Silésie, vivait à Breslau, vers la fin du dix-huitième siècle. Il a fait imprimer, en 1786 : 1° Concerto pour violon principal, avec accompagnement. 2° Concerto pour alto et orchestre.

KLETZINSKI ou **KLECZINSKI** (Jean), violoniste et compositeur, né en Pologne, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, vécut à Vienne après le partage de sa patrie. Il a publié de sa composition : 1° Six trios pour violon, alto et violoncelle, op. 4, Vienne, Kozeluch. 2° Premier concerto pour violon (en *ré*), op. 1; Lemberg. 3° Vingt variations pour deux violons concertants sur un thème allemand, op. 5; Vienne, Kozeluch. 4° Douze variations sur l'air : *O mein lieber Augustin*; Vienne, Artaria. 5° Trois duos pour deux violons, op. 8; Vienne, Haslinger.

KLIER (Augustin), né le 25 octobre 1744, dans la petite ville de Weiden, sur le Mein, fit ses études au Collége des jésuites à Amberg. En 1762, il entra au monastère de Speinshart, et y fit profession comme chanoine régulier de Saint-Norbert, le 8 décembre 1763. Là, il trouva dans la plupart des moines des musiciens instruits, et cette circonstance lui permit de développer ses heureuses facultés pour la musique. Voulant hâter ses progrès dans cet art, le supérieur du couvent l'envoya à Munich, où il étudia le chant, la flûte et le violoncelle, sous la direction d'un bon maître. De retour dans son monastère, il y fut ordonné prêtre, le 10 novembre 1771, et bientôt après fut chargé de l'enseignement de la musique. Il possédait une belle voix de ténor, et chantait avec beaucoup d'expression et de goût. Après l'envahissement du haut Palatinat par les armées françaises, en 1796, son couvent fut supprimé, et il se retira à Munich, où il vivait encore en 1812, s'y occupant de musique et de

littérature. Il avait en manuscrit neuf messes de sa composition, des litanies, des *Magnificat*, et d'autres morceaux de musique d'église.

KLIER (André), frère du précédent, naquit, en 1746, à Stadt-Kemnath, dans la Bavière. Ayant été admis au séminaire d'Amberg, comme enfant de chœur, il y apprit la musique et la langue latine. En 1767, il entra chez les Franciscains de cette ville et y remplit les fonctions de directeur du chœur. Les messes, les litanies et autres compositions de musique d'église, qu'il y faisait exécuter, furent remarquées à cause de leur mélodie simple et facile. En 1812, il vivait au couvent de Neukirchen. Depuis cette époque, on n'a plus eu de renseignements sur sa personne.

KLIER (Joseph), frère cadet des précédents, naquit à Stadt-Kemnath, le 24 avril 1760, et étudia, comme ses frères, au séminaire d'Amberg. En 1777, il entra chez les bénédictins de Weissenhohe, y fit profession le 17 novembre de l'année suivante, puis alla étudier la philosophie et la théologie à l'université d'Ingolstadt. De retour dans son couvent, il y fut ordonné prêtre, le 24 juin 1783, et y remplit pendant plusieurs années les fonctions de directeur de musique. Après la suppression de son monastère, il se fixa à Neumark; mais au mois d'août 1810 il obtint le prieuré de Wondreeb. Ce moine se distingua autant par la beauté de sa voix que par son habileté sur le violon, l'alto et la guitare. Il a fait imprimer de sa composition un trio pour flûte, violon et guitare, à Augsbourg, chez Bœhm.

KLING (M.), musicien bavarois, a fait imprimer un livre qui a pour titre : *Theoretisch-praktische Horn, Posthorn und Trompetenschule, oder die Kunst, in ganz kurzer Zeit mit Leichtigkeit diese Instrumente auf eine bisher nach unbekannte Art erlernen zu kœnnen* (École théorico-pratique du cor, du cornet de poste et de la trompette, etc.), Ratisbonne, Reitmayer, 1829, in-8°.

KLINGENBERG (Frédéric-Guillaume), *cantor* à l'église Saint-Pierre de Gœrlitz, est né, le 6 juin 1809, à Sulau (Silésie), où son père était *cantor* et organiste. Il reçut de lui les premières instructions dans la musique : à l'âge de onze ans, il fut envoyé à Breslau pour s'y préparer, par les études du gymnase, à celle de la théologie. Pendant les cinq années qu'il demeura dans cette ville, il reçut des leçons de théorie de l'organiste Neugebauer, apprit le violon chez Taschenberg, et le piano chez Reffel. Le maître de chapelle J. Schnabel lui enseigna la composition. Son père, ayant été nommé *cantor* et organiste de l'église Notre-Dame (Frauenkirche) à Liegnitz, y appela le jeune Klingenberg pour y suivre les cours du collége. Il y resta jusqu'en 1830, puis se rendit à l'Université de Breslau : dans l'année suivante, il fut choisi comme directeur de la société de chant. Sa bonne direction de cette Société et ses talents comme violoniste solo et comme compositeur l'ayant fait connaître avantageusement, il fut nommé *cantor* de l'église Saint-Pierre à Gœrlitz, en 1840. Là, son habileté dans les fonctions qui lui étaient confiées se montra sous un aspect si favorable, que le magistrat, avec l'autorisation du roi, le nomma, en 1844, directeur de musique. Cet artiste de mérite a publié plusieurs recueils de *Lieder* à voix seule, avec accompagnement de piano, d'autres chants pour des chœurs d'hommes, à quatre parties, une cantate de fête, à quatre voix, avec orchestre, op. 16, quelques compositions pour le piano, dont une fantaisie-sonate, op. 11, et des pièces d'orgue. Un hymne de sa composition, pour chœur et orchestre, a été exécuté à Gœrlitz, en 1845.

Le frère de Klingenberg (Jules), né à Sulau, le 15 mars 1815, est élève de Kummes, de Dresde, pour le violoncelle. Depuis 1842, il vit à Saint-Pétersbourg. On a de lui des compositions pour le violoncelle et pour le piano.

KLINGENBRUNNER (Guillaume), caissier des États provinciaux, à Vienne, est né en cette ville, le 27 octobre 1782, et a appris la musique, la flûte, la clarinette, le cor de bassette et d'autres instruments sous la direction de différents maîtres. Il a publié de sa composition : 1° Duos de flûte, op. 8, 14, 16, 18, 48. 2° Variations pour deux flûtes, op. 9, 19. 3° Environ trente œuvres de variations, fantaisies, caprices, préludes, etc., pour flûte seule. 4° Des pièces pour czakan et guitare. 5° Environ dix œuvres de solos pour czakan. Toute cette musique a paru à Vienne, chez Haslinger et Artaria. On a aussi de Klingenbrunner une méthode de flûte, Vienne, Haslinger, et une méthode de czakan, *ibid.*

KLINGENSTEIN (Bernard), religieux de l'ordre de Saint Benoît et directeur de musique de l'église cathédrale d'Augsbourg, vécut au commencement du dix-septième siècle. Élève de la belle et savante école qui existait en Bavière dans le siècle précédent, il a fait preuve de beaucoup d'habileté dans les ouvrages dont voici les titres : 1° *Trinodium sacrarum*, motets à trois voix, première partie, Dillingen, 1605. 2° *Symphoniarum* 2, 3, 4, 5, 6 et 8

vocum, pars 1, Munich, 1607, in-4°. 3° *Rosetum Marianum*, contenant trente-trois hymnes et antiennes à la Vierge, à cinq voix, première édition, Dillingen, Adam Meltzer, 1604, in-4°. La deuxième édition est de Mayence, 1609. Une troisième édition de cette dernière collection a été publiée à Augsbourg, en 1684.

KLINGHAMMER (J.-C.). Sous ce nom d'un auteur inconnu, a paru le premier cahier d'un ouvrage dont la publication devait être périodique, et qui avait pour titre : *Theoretischpraktische Gedanken über die Tonkunst* (Idées théoriques et pratiques sur la musique), Salzwedel, 1777, in-8°. La suite n'a point été publiée.

KLINGOHR, nom d'une famille distinguée dans la musique. Elle est originaire de la Bohême et s'est établie en Silésie vers le milieu du dix-huitième siècle. Le père, *Joseph Klingohr*, né en 1735, était instituteur et organiste à Tropplowitz, près de Leobschütz. Il est mort à l'âge de quatre-vingt-quatorze ans, le 7 juin 1829, après avoir rempli ses fonctions d'une manière honorable, pendant un demi-siècle. Au nombre de ses élèves les plus remarquables sont ses trois fils. L'aîné (*Auguste Klingohr*), violoniste d'un rare mérite, est directeur d'orchestre de quelques sociétés musicales de Breslau. Le plus jeune (François), né le 16 mars 1793, est professeur de musique et de piano à Posen. Mais le plus célèbre des trois frères Klingohr est celui qui est l'objet de l'article suivant.

KLINGOHR (Joseph-Guillaume), deuxième fils de Joseph, est né à Tropplowitz, le 11 septembre 1783. Doué des plus heureuses dispositions pour la musique, il reçut de son père les premières leçons de chant et de piano. Un œuvre de deux sonates de piano, avec accompagnement de violon et de violoncelle, qu'il publia en 1803, et douze *landler* pour piano seul, sont les premières productions qui l'ont fait connaître. Peu de temps après que ces ouvrages eurent paru, Klingohr se rendit à Breslau et s'y fit une honorable réputation comme pianiste et comme compositeur. Bientôt lié d'une étroite amitié avec Ch.-M. de Weber et Berner, il éprouva la favorable influence de ces liaisons par le développement que prirent ses idées. Dans l'exécution des concertos de Mozart et de Beethoven, qu'il faisait quelquefois entendre, on admirait l'expression de son jeu. Vers 1810, il accepta la place de maître de chapelle du prince d'Anhalt-Plessl; mais il ne jouit pas longtemps des avantages de cette situation, car il mourut à l'âge de trente et un ans, le 16 janvier 1814. On a de sa composition : 1° Sonates pour piano, violon et violoncelle, Breslau. 2° Variations faciles pour piano, violon, alto et violoncelle, n° 1; Breslau, Fœrster. 3° *Idem*, n° 2, *ibid.* 4° Variations sur un thème original à quatre mains, avec accompagnement de violon et violoncelle, *ibid.* 5° Marche pour piano à quatre mains, *ibid.* 6° Variations faciles pour piano seul, *ibid.* 7° Polonaise pour piano, *ibid.* 8° Six valses et six allemandes; Breslau, Grass. 9° Chants du matin et du soir, pour trois sopranos et contralto, à l'usage des écoles de chant; Breslau, Fœrster. 10° Chansons à voix seule, avec accompagnement de piano, *ibid.* Klingohr a laissé en manuscrit beaucoup de chants à quatre voix, à l'usage du Gymnase catholique de Breslau, une messe à quatre voix, *Stationes Theophoricæ*, qui se chantent à Breslau chaque année dans les stations de la Fête-Dieu, trois offertoires, trois litanies, un *Requiem* allemand, un *Veni Sancte Spiritus*, des duos pour soprano et basse, des sonates de piano avec et sans accompagnement, etc.

KLINGSOHR, ou **KLINGSOHRE**, célèbre maître chanteur, ou plutôt *minnesinger* (chanteur d'amour), vécut vers la fin du douzième siècle et au commencement du treizième. Après avoir étudié à Cracovie, à Paris et à Rome, il se rendit en Orient pendant les expéditions des croisades et parcourut l'Arabie. De retour en Europe, il se fixa dans la Transylvanie, d'où il fut appelé par Hermann de Thuringe, en 1207, pour disputer le prix du chant contre Wolfram d'Eschenbach (*voyez* ce nom), autre maître chanteur célèbre, dans le combat poétique et musical de la Wartbourg. Le résultat fut incertain parce qu'Eschenbach se montra plus habile dans le chant religieux, et Klingsohr dans les chansons d'amour. On ne sait rien concernant les dernières années de celui-ci. D'après le poëme anonyme sur cette lutte célèbre, dont un manuscrit est à la Bibliothèque de Iéna, Klingsohr n'y a pris part que comme juge.

Suivant W. Grimm (*Meistergesang*, p. 117), Koberstein (dans sa dissertation sur le combat poétique du combat de Wartbourg, p. 35 et suivantes), et Gœrres (*Préface du Lohengrin*, p. XXXVI), Klingsohr ne serait qu'un personnage allégorique dont le nom, formé de *Klingen*, résonner, et *ohr*, oreille (sons qui frappe l'oreille), serait l'emblème de la puissance de la poésie chantée sur le sentiment hu-

main ; mais des autorités contemporaines, notamment le biographe de sainte Élisabeth de Hongrie, Dietrich d'Apolda, qui écrivait en 1289, prouvent l'existence de ce *minnesinger : Hic magister*, dit Dietrich, *Clynsor nomine, ad dijudicandas prædictorum virorum cantiones in Thuringiam per voluntatem et beneplacitum principum est adductus.*

Il existe quelques fragments d'un poëme de Klingsohr dans un manuscrit de Jéna et dans un autre du Muséum de Colmar ; mais on n'a rien retrouvé jusqu'à ce jour de la poésie ni des mélodies de ses chansons d'amour.

KLINKOSCH (Joseph-Thadée), conseiller impérial et docteur en médecine à l'Université de Prague, naquit dans cette ville, le 24 octobre 1754 et y mourut le 16 avril 1778. Doué d'un esprit inventif et d'idées originales, il fabriqua des violons, des harpes et d'autres instruments de nouvelles formes, qui se sont perdus. Il s'occupa aussi longtemps d'une machine propre à imiter les sons articulés de la voix humaine ; mais la mort l'a empêché de publier les résultats de ses recherches.

KLIPSTEIN (Jean), célèbre luthiste, né à Prague, dans le seizième siècle, passa toute sa vie dans cette ville, où il a laissé à sa mort beaucoup de pièces manuscrites pour son instrument. On trouve dans les *Sylvarum Juvenilium*, de Steinmetz (p. 65, 66), une pièce de vers latins d'assez mauvais goût, ainsi conçue, sur cet artiste :

Klipsteinium in Philira testudine ludere Phœbi
Suaviter alma Venus vidit, et obstupuit.
Exin risit, et ad natum : Testudine nostra
Klipsteinium posthae ludere oportet, ait.
Annuit alea Amor, celerique citator Euro
Klipsteinii notum venit ad hospitium.
Monstravitque simul Veneris testudinem et hae Te
Klipsteini, posthae ludere oportet, ait
Klipsteinio placuit testudo hæc, jamqua per annum
Dum didicit doctus pene Magister erit.
Utere Klipsteini hac testudine, lude frequenter
Donec verticulo chorda minuta cadat
Idque fac ad Veneris libitum, tum præmia si Te
Deficient, vates carmine falsus ero.

KLIPSTEIN (Georges-Godefroid), *cantor* et instituteur à Oels, en Silésie, naquit à Mulhausen, dans la Thuringe, le 24 septembre 1772, et mourut à Oels, le 15 janvier 1836. Il s'est fait connaître par un manuel d'orgue intitulé : *Rath- und Hülfsbuch für Organisten und solche, die es werden wollen* (Livre d'avis et de secours pour les organistes, et pour quiconque veut le devenir), Breslau, Joseph Max et Cᵉ, 1826, in-fol. obl. Cet ouvrage contient cent quatre-vingts chants chorals choisis, particulièrement d'anciens compositeurs, avec dix mille petits versets ou préludes. Le texte, le titre et l'index de ce livre forment quatre feuilles d'impression, suivies de trois cent quinze pages de musique lithographiée. Une deuxième édition de ce livre a été publiée à Breslau, chez le même éditeur, en 1835, un volume in-fol. obl. de quatre-vingts feuilles.

KLOEKENBRING (Frédéric-Arnold), fils d'un prédicateur, naquit à Schnakenbourg, près de Lunebourg, le 31 juillet 1742. Après avoir commencé ses études sous la direction de son père, il alla les terminer, en 1761, au collége *Carolinum* de Brunswick. Il avait alors dix-neuf ans et n'avait jamais assisté à des représentations d'opéra. Ce fut à Brunswick qu'il entendit le premier ouvrage de ce genre, et son extase fut telle, que la représentation étant finie, il resta assis à sa place, absorbé par le plaisir qu'il venait d'éprouver. Il fallut, pour le tirer de sa rêverie, que l'inspecteur de la salle vînt lui demander si son intention était de passer la nuit au théâtre. Cette circonstance décida de sa vocation pour la musique. Il fit de rapides progrès dans cet art, et y acquit en peu de temps assez d'habileté pour que le maître de chapelle Schwanherger l'employât à instrumenter la partition d'un opéra qui lui était demandé et qui devait être terminé rapidement. Ce fut vers le même temps qu'il mit en musique diverses poésies, entre autres l'ode intitulée *Selmar à Selma*. Le désir d'augmenter ses connaissances musicales lui avait fait prendre la résolution d'aller étudier cet art en Italie, mais le sort en décida autrement. Son père l'envoya en 1764 suivre un cours de philosophie à l'Université de Leipsick, et deux ans après, il étudia la jurisprudence à celle de Gœttingue. L'étendue du savoir qu'il avait acquis lui fit confier en 1772 la place de bourgmestre à Hameln, et en 1778 il obtint celle de secrétaire de la chancellerie, à Hanovre. Dans ses dernières années, sa raison se dérangea. Il mourut à Hanovre, le 12 juin 1795. Parmi les écrits de ce savant, on remarque : 1° *Etwas über die Musik in den neuerlich entdukten Südländern, besonders über den Unterschied zwischen dem Intervallen-system dieser Vœlker und dem unsrigen* (Quelque chose sur la musique des pays nouvellement découverts dans la mer du Sud, et particulièrement sur la différence du système d'intervalles de ces peuples avec le nôtre). Cet écrit est inséré dans les *Aufsætzen verschiedenen Inhalts*, Hanovre, 1787, deux volumes. Dans le même

ouvrage, on trouve aussi : 2° *Ueber die Fehler des gewœhnlichen Unterrichts in der Musik* (Sur les défauts de l'enseignement ordinaire dans la musique). Gerber cite aussi du même écrivain, dans son ancien *Lexique des musiciens*, ces deux morceaux : 3° *Lettre d'un amateur de musique sur la question : Si des jeunes personnes de bonne famille doivent apprendre la musique, et comment?* 4° *Réponse d'une dame à l'auteur de la lettre précédente.* L'amateur de musique recommande l'étude de la théorie de l'art ; la dame, au contraire, insiste sur la pratique.

KLOEFFLER (Jean-Frédéric), directeur de concert, et assesseur des finances du comte de Bentheim-Steinfurt à Burg-Steinfurt, près de Münster, est mort en ce lieu dans l'année 1792. Il a publié à Amsterdam, avant 1784 : 1° Six sonates pour le clavecin. 2° Six concertos pour la flûte. 3° Six trios pour le même instrument. 4° Six symphonies à grand orchestre. 5° Six sonates pour clavecin, violon et violoncelle. On attribue au même musicien une Bataille à deux orchestres qui a été exécutée à Hambourg, Berlin et Copenhague.

KLOSE (Georges), facteur d'orgues à Brieg, vers le milieu du dix-septième siècle, a construit, en 1668, l'orgue de l'église évangélique de Schweidnitz, de trente-cinq jeux, deux claviers et pédale, avec six soufflets.

KLOSE (F.-J.), né à Londres, vers la fin du dix-huitième siècle, est fils d'un professeur de musique de cette ville, qui lui a enseigné les éléments de cet art. Ensuite il a étudié la composition avec différents maîtres, surtout avec François Tomiscb. Devenu un des bons violonistes de Londres, Klose fut employé dans plusieurs orchestres, particulièrement à ceux du théâtre du roi et du concert de l'ancienne musique; mais il quitta toutes ses places pour se livrer à l'enseignement. Ses ballades, qui sont en général d'un genre tendre et sentimental, ont eu du succès. On cite, comme la meilleure, celle qu'il a écrite sur les vers de lord Byron : *My native land, good night.* Il a écrit, pour le théâtre de Covent-Garden, la musique de plusieurs ballets et mélodrames, et a fait exécuter, avec succès, une ouverture à grand orchestre à *King's theatre*. On a imprimé de sa composition : 1° Six sonatines pour le piano. 2° Grande sonate pour piano et flûte. 3° Préludes pour piano. 4° Sept divertissements détachés pour le même instrument. 5° Beaucoup de ballades et de chansons avec accompagnement de piano. 6° Un livre de mélodies irlandaises choisies. 7° Un *idem* de mélodies écossaises. 8° Un *idem* de mélodies cambriennes. 9° Deux *idem* de mélodies françaises. 10° *Des déguisements amoureux*, grand ballet représenté au théâtre du Roi, arrangé pour le piano. 11° Beaucoup d'airs et de rondos *idem*. 12° Des airs de danse *idem*. 13° *Instruction Book for Piano-forte* (deux éditions). 14° *Practical hints for acquiring Thorough-Bass* (Leçons pratiques pour apprendre la basse continue), Londres, 1822, gr. in-8°. Cet ouvrage est rempli des fautes les plus grossières dans les exemples d'harmonie.

KLOSE (Henri-Auguste), *cantor* et instituteur supérieur à Löbau, dans la Prusse polonaise, né dans les premières années du dix-neuvième siècle, a publié un livre choral pour les écoles, contenant les chants et répons les plus en usage, arrangés pour deux, trois et quatre voix d'enfants, sous ce titre : *Schulchoralbuch oder Sammlung der gebräuchlichsten Choräle und Responsorien für 2, 3 und 4 Kinderstimmen ausgesetzt*, Löbau, C.-G. Schulze, 1836, in-8° de 48 et IV pages.

KLOSÉ (Hyacinthe-Éléonore), professeur de clarinette au Conservatoire de Paris, est né le 11 octobre 1808 à Corfou (Iles Ioniennes). Venu jeune en France et entré dans la musique d'un régiment comme clarinettiste, il perfectionna son talent par les leçons de Berr (*voyez* ce nom), et, après la mort de cet excellent artiste, il lui succéda comme professeur au Conservatoire, le 1er janvier 1839. M. Klosé possède un beau son et une belle manière de phraser, dans laquelle on retrouve le style de son maître. Il s'est fait entendre avec de brillants succès dans les concerts de la société du Conservatoire. Il a formé de bons élèves, au nombre desquels on distingue, en première ligne, M. Le Roi. Il a aussi perfectionné le doigter de son instrument par l'application du système des clefs à anneaux, vers 1843. On a gravé de la composition de cet artiste : 1° *Premier air varié* pour la clarinette, avec orchestre ou piano, Paris, Richault. 2° Premier solo *idem*, avec orchestre ou piano, *ibid*. 3° Trois duos pour deux clarinettes, premier livre, *ibid*. 4° Deuxième solo pour clarinette, en *si* bémol, avec accompagnement d'orchestre ou de piano, Paris, Meissonnier. M. Klosé a arrangé pour la clarinette vingt études de Kreutzer et de Fiorillo, *ibid*.

KLOSS (Charles), directeur de musique à Dresde, né à Mohrungen (Prusse orientale), près d'Elbing, le 8 février 1792, est fils d'un *cantor* de cet endroit. Dès l'âge de six ans, il

apprit les éléments de la musique, du piano et de l'orgue, sous la direction de son père. Devenu orphelin, à l'âge de onze ans, il alla continuer ses études de musique et de latinité au collége de Sangerhausen, qu'il fréquenta pendant quatre ans. L'organiste Rœdiger fut pendant ce temps son maître de piano et d'orgue. Plus tard, il commença à pourvoir à sa subsistance en donnant des leçons. Turk, qui le connut alors et qui remarqua ses heureuses dispositions, l'engagea à se rendre à Halle, et à entrer dans le chœur de musique dont il était directeur. Kloss, ayant accueilli ces propositions, étudia la théorie sous la direction de cet excellent maître. Après la mort de celui-ci (en 1813), Kloss fut obligé d'accepter une place de violoniste au théâtre de Leipsick. En 1816, le prince Jablonowski le choisit pour son maître de chapelle et pour directeur de ses concerts. Deux ans plus tard, il quitta cette position pour aller vivre à Kœnigsberg où il occupe une place de violoniste à l'orchestre du théâtre; mais la vie calme d'une petite ville lui fit préférer, trois ans après, la place d'organiste à Elbing; mais son caractère inconstant lui fit encore abandonner cette ville pour une place de directeur de musique et de professeur de chant à Dantzick : il ne la garda pas longtemps, étant revenu une seconde fois à Leipsick, où il ne resta que quelques mois, parce qu'il avait obtenu la position d'organiste d'une des églises de Dresde, qu'il échangea ensuite contre celle de directeur de musique. Son séjour dans cette ville fut le plus long qu'il eût fait depuis longtemps dans le même lieu, car il y resta trois ans. Après cette époque de calme, Kloss rentra dans les habitudes d'agitation où il paraissait se plaire : ainsi on le voit, pendant un certain nombre d'années élever une école de musique à Berlin (1835), l'abandonner pour une place d'organiste en 1837, devenir directeur de musique chez le prince Carolath, en Silésie (1838), puis se transporter en Magdebourg, pour s'y faire professeur de chant (1839); de là faire un saut jusqu'à Cronstadt, où il redevient organiste et directeur du chœur d'une des églises de cette ville (1840). En 1843, il est de retour à Berlin, où il donne des concerts historiques et reçoit une médaille d'or du roi de Prusse; deux ans après, il est à Francfort; puis on le trouve à Eperies, en Hongrie, où il tient une école de musique pour les enfants, et enfin, il va mourir à Riga, le 26 avril 1853.

Ses compositions annoncent peu de génie, mais elles sont bien écrites. Parmi ses ouvrages, on remarque : 1° Des sonates pour piano et violon, op. 16 et 23; Bonn, Simrock et Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Des pièces détachées pour piano, telles que polonaises, rondos, marches à quatre mains, etc., op. 3, 5, 14, 24, 26, *ibid.* 3° Des sonates pour piano seul, op. 25, 27, 29, *ibid.* 4° Des rondos *idem, ibid.* 5° Des variations *idem, ibid.* 6° Des polonaises et des valses *idem, ibid.* 7° Des chœurs extraits de la liturgie de Prusse, trois suites, avec accompagnement d'orgue; Berlin, Trautwein. 8° Plusieurs cahiers de chants à voix seule, avec accompagnement de piano; Leipsick. 9° Plusieurs recueils de motets et de chants religieux à quatre voix et orgue; Berlin, Guttentag. 10° Le choral: *O Haupt voll Blut und Wunden*, varié pour l'orgue, avec une introduction, op. 2; Leipsick, Hofmeister. 11° Six pièces d'orgue, pour l'usage des fêtes solennelles, op. 7; Bonn, Simrock.

KLOTZ ou **CLOTZ** (Mathias) (1), luthier tyrolien, naquit vers 1640. Ayant été admis dans l'atelier de Jacques Steiner, il devint son meilleur élève. Après la mort de son maître, il établit une manufacture d'instruments, dont les formes sont en général imitées de celles de Steiner, mais dont la qualité de son est moins argentine. La plupart des violons de Klotz ont été fabriqués depuis 1675 jusqu'en 1696. Il existe cependant des instruments qui portent le nom de *Mathias Klotz*, et une date postérieure, mais on croit qu'ils ont été fabriqués par les fils de cet artiste, et que ceux-ci n'ont mis leurs noms aux violons et violes sortis de leurs ateliers qu'après la mort de leur père. J'ignore sur quels fondements Otto a donné à Klotz le père le prénom d'*Egitia* (*Über den Bau der Bogeninstrumente*, p. 81); tous les instruments de cet artiste que j'ai vus portent celui de *Mathias*. Égide fut le prénom d'un de ses fils.

Georges, Sébastien et Égide Klotz, fils de ce luthier, ont fabriqué des violons qui ne sont pas dépourvus de mérite, mais qui sont moins recherchés que ceux de leur père. Ces artistes avaient pour habitude, lorsqu'un instrument de leur fabrique était meilleur que d'autres, et plus soigné dans les détails des formes, de leur mettre une étiquette indiquant le nom de Steiner; c'est à cette fraude qu'il faut attribuer les faux *Steiner* qu'on trouve dans le commerce. Toute la famille Klotz a vécu dans

(1) On trouve les deux orthographes aux étiquettes placées dans les instruments de ce luthier; mais un grand nombre de ces étiquettes étant fausses, il est à peu près impossible de savoir quelle est l'orthographe primitive.

le Tyrol et y a formé de nombreux élèves, fondateurs de toutes les fabriques d'instruments de ce pays. Il a existé un luthier du nom de Georges Clotz, en 1754, à Mittenwald sur l'Iser, près de Laudshut, en Bavière. J'ai vu un violon de lui qui était daté de ce lieu et de la même année. Rien n'indique s'il était petit-fils de Mathias.

KLUGE (Gottlob), prédicateur à Neumarkt, mort en 1771, a fait imprimer un sermon sur le psaume 150, à l'occasion de l'érection d'un nouvel orgue placé dans l'église de Neumarkt. Il y prend avec chaleur la défense de la musique dans l'office divin, et fournit quelques renseignements sur les jeux et la disposition de l'orgue. Cet opuscule a pour titre : *Orgelpredigt, welche am 3e Adv. 1754, bei Einweihung der im Evangel-Bethause zu Neumarkt erwünscht erbauten neuen Orgel gehalten worden über den 150 Psalm.* Breslau, 1756, in-4° de cinq feuilles. On a aussi du pasteur Kluge : *Hymnopœographia Silesiaca, oder hist. Lebensschreib. Schles. Liederdichter* (Hymnopéographie silésienne, ou histoire de la vie des poëtes de la Silésie, auteurs de cantiques), Breslau, trois livraisons in-8°, 1751-1754. Il y fournit quelques renseignements sur les compositeurs de ces cantiques.

KLUGER (Florian), compositeur né en Bohême, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a publié à Prague, chez Schœdel : 1° Quelques nocturnes à deux voix, avec accompagnement de piano, 1807 et 1808. 2° Des variations pour piano sur un thème de Rosetti. 3° Des trios pour piano, violon et violoncelle, 1810. 4° Des landler et des menuets *idem*, 1810.

KLUGLING (...), organiste à l'église de Saint-Pierre et Saint-Paul, à Dantzick, vers la fin du dix-huitième siècle, était considéré comme un des plus habiles clavecinistes et organistes de ce temps. Il a composé plusieurs concertos pour le piano, dans la manière de Schobert.

KNAFEL (Joseph-Léopold), pianiste et harpiste à Vienne, vers la fin du dix-huitième siècle, est connu par les compositions suivantes : 1° Sept variations pour piano sur le chœur des Papagenos : *Ach schœn willkommen, etc.* Vienne, Eder, 1799. 2° Six variations pour la harpe sur le trio : *Pria ch' io l'impegno*, ibid., 1799. 3° Recueil d'airs pour la harpe à crochets, *ibid.*, 1803.

KNAPTON (Philippe), né à York en 1788, a eu pour maître de musique le docteur Hague, professeur à l'Université de Cambridge, et après avoir terminé ses études, il est retourné dans la ville natale. Il a publié de sa composition : 1° Trois sonates pour le piano; Londres, Chappell. 2° Plusieurs duos pour harpe et piano, *ibid.* 3° Des chansons anglaises avec accompagnement de piano. Il a laissé en manuscrit plusieurs ouvertures à grand orchestre, et des concertos pour le piano.

KNAUST (Henri-Théodore), premier ténor du théâtre de Weimar, est né à Brunswick, le 14 février 1805. La beauté et l'étendue de sa voix le firent remarquer par quelques personnes attachées au théâtre de Brunswick, qui le décidèrent à étudier le chant et à se vouer à la carrière dramatique. Kiel, ténor du théâtre de Brunswick, se chargea de son éducation musicale, et Haake, acteur du même théâtre, lui fit faire un cours de déclamation. En 1822, Knaust s'essaya en public pour la première fois dans un air qu'on avait écrit pour lui; les espérances qu'il y donna pour son avenir le firent engager comme second ténor. Il se livra dès lors à ses études avec ardeur, et, en 1827, il quitta le théâtre de Brunswick pour aller à Cassel, où il joua quelques rôles; mais n'y pouvant être engagé comme premier ténor, à cause de la présence de Wild, il alla à Brême, ou il joua avec de brillants succès. Des offres lui furent faites pour plusieurs villes, mais il les refusa, et continua de résider à Brême pendant sept années. Ayant été donner quelques représentations à Dresde, en 1833, il y produisit une si vive sensation, que le grand-duc de Weimar l'engagea immédiatement pour son théâtre. Les qualités qui distinguaient cet artiste étaient la beauté de la voix, l'expression et la chaleur dramatique. Après une longue maladie, il a obtenu sa pension du grand-duc de Weimar, en 1842.

KNECHT (Justin-Henri), organiste, compositeur et théoricien, naquit le 30 septembre 1752, à Biberach, dans la Souabe. Son père, qui vivait alors en cette ville, lui donna les premières leçons de chant et de violon; plus tard, d'après les conseils de son compatriote Wieland, on lui fit apprendre l'harmonie et l'accompagnement chez l'organiste Kramer. Pendant ce temps, il faisait ses études au collége, apprenait à jouer de la flûte, du hautbois, du cor, de la trompette, et Wieland lui enseignait la prosodie italienne. En 1768, il se rendit au collége du couvent d'Esslingen, s'y livra avec succès à des études supérieures de philologie grecque et latine, sous la direction du célèbre professeur Bœckh, et y devint le substi-

tut de Schmidt à l'orgue principal. Ce dernier lui fit connaître les œuvres de Graun, de Telemann, de J.-S. Bach, de Hændel, et les livres de Marpurg. Parvenu à l'âge de dix-neuf ans, Knecht se disposait à aller dans une des universités voisines pour y faire un cours de philosophie, lorsque le magistrat de Biberach le rappela pour remplacer le professeur de belles-lettres Doll, qui venait d'être mis à la retraite à cause de son grand âge. En 1792, il échangea cette position contre celle de directeur de musique, qui convenait mieux à ses goûts. Après en avoir rempli les fonctions pendant quinze ans, il accepta, en 1807, la place qui lui fut offerte de maître de chapelle de Stuttgard pour la direction de l'orchestre du théâtre et de la musique particulière de la cour; mais cette position exigeait plus de goût et de talent qu'il n'y en avait dans la tête de Knecht. Lui-même se sentit bientôt déplacé dans cette position nouvelle. Il regrettait ses paisibles travaux, et souffrait de trouver peu de sympathie pour lui chez les artistes qu'il était chargé de diriger. Après la deuxième année de séjour à Stuttgard, il donna sa démission, qui fut acceptée, et il retourna dans sa modeste demeure de Biberach, où sa place de directeur de musique de la ville lui fut rendue. Il mourut à la suite de plusieurs atteintes d'apoplexie, le 11 décembre 1817.

Knecht a longtemps joui, parmi ses compatriotes, de la réputation d'un des grands musiciens de son temps. Comme organiste, il n'avait, dit-on, point d'autre rival que Vogler. Dans cet éloge, il ne s'agit sans doute que de l'habileté de l'exécutant, car la musique d'orgue qu'il a publiée est faible de conception, bien qu'agréable. Il manquait de génie et n'a été qu'imitateur. Comme écrivain, il a été aussi élevé beaucoup au-dessus de sa valeur. Il avait sans doute du savoir, mais sa doctrine est incertaine, peu logique en plusieurs points, et ses idées n'ont pas cette portée qui imprime à la science un mouvement d'avancement. Knecht fut un homme laborieux, un ami sincère et dévoué de son art et de la vérité : ce sont là ses titres au souvenir de la postérité. Son école d'orgue est un manuel utile pour les organistes allemands des campagnes et des petites villes; mais elle n'enseigne point l'art pris d'un point de vue élevé; on peut d'ailleurs lui reprocher de manquer et d'ordre et de gradation dans la classification des objets. C'est donc bénévolement que Gerber a appelé Knecht *un second Kirnberger*, car entre ces deux écrivains didactiques la distance est considérable. D'abord Knecht se montra partisan de la doctrine de Kirnberger; plus tard, il l'abandonna pour celle de Vogler : cela seul dénote peu de jugement.

Dans la liste des ouvrages de Knecht, on trouve : 1° Chant concertant *de Mirjam et Deborah*, sur le texte de Klopstock; Leipsick, 1780. 2° Le 23e psaume à quatre voix et orchestre, *ibid.*, 1783. 3° Tableau musical de la nature, grande symphonie à quinze parties, *ibid.*, 1784. C'est ce même thème que Beethoven a traité plus tard dans sa *Symphonie pastorale*. 4° Les quinzième, seizième, vingt-cinquième et vingt-sixième couplets de l'*Oberon* de Wieland, mis en musique pour piano, *ibid.*, 1785. 5° Douze variations pour piano, *ibid.*, 1785. 6° Le 6e psaume complet à plusieurs voix, sur la traduction de Mendelssohn; Spire, 1788. 7° Cantiques des meilleurs poëtes religieux, à quatre voix, deux violons et orgue, *ibid.* 8° *Les Charbonniers fidèles*, petit opéra, en manuscrit. 9° *La Couronne de la moisson*, idem. 10° *L'Enlèvement du sérail*, idem. 11° Cantique de la Trinité, pour voix seule et orgue; Spire, 1789. 12° Trois duos très-faciles pour deux flûtes, *ibid.*, 1791. 13° Le premier psaume de David à voix seule et orgue (dans *la Correspondance musicale de Spire*, 1791, p. 77). 14° *Magnificat* idem (*ibid.*, 1792, p. 55). 15° Hymne à Dieu, cantate solennelle pour l'église ou pour le concert, à quatre voix, deux violons, alto et orgue; Hambourg, Bœhme, 1798, en partition. 16° Petite collection de morceaux pour l'orgue; Spire, Bossler. 17° Nouvelle collection complète de toutes sortes de préludes, ritournelles, fantaisies, versets et fugues, huit cahiers; Spire, Darmstadt et Munich, 1791-1800. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée à Munich, chez Falter. 18° Sonate pour clavecin, violon et violoncelle; Darmstadt, 1792. 19° *La Joie des Bergers interrompue par l'orage*, tableau musical pour l'orgue; Darmstadt, 1794. Beethoven, qui n'avait certainement aucune connaissance de cette composition, a fait du même sujet l'avant-dernière partie de sa symphonie pastorale. 20° Pièces d'orgue progressives, premier cahier; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1796. 21° *Dixit Dominus*, composition qui a obtenu en 1800 un prix de trente ducats. 22° Grand *Te Deum* à deux chœurs et orchestre complet, composé en 1802, et dédié à l'empereur François II et au premier consul Bonaparte. 23° Autre *Te Deum* à quatre voix et orchestre; Offenbach, André. 24° Six sonatines pour le piano, 1802.

25° Quarante-huit préludes de clavecin, dans tous les tons, 1802. 26° Collection complète de mélodies chorales, en partie corrigées et en partie nouvellement composées, à quatre voix et orgue, pour le *Nouveau Livre de chant de la campagne dans le Wurtemberg*, à l'usage des églises et des écoles (en société avec Christmann), Stuttgard, 1799, in-4° de trois cent trente-huit pages. 27° *Cæcilia*, œuvre périodique des pièces d'orgue grandes et petites, trois cahiers; Fribourg, Herder.

Écrits théoriques et didactiques : 1° *Erklærung einiger von einem der Rechts-Gel. A. in Erlangen angetæsteten, aber missverstandenen Grundsætze aus der Voglerschen Theorie*, etc. (Explications de quelques principes de la théorie de Vogler attaqués et mal compris par un jurisconsulte d'Erlangen); Ulm, 1785, cinq feuilles in-4°. Weissbek, professeur de droit, avait attaqué ces principes dans la *Gazette musicale de Spire* (année 1788, p. 98); c'est à son article que répond l'écrit de Knecht. 2° Lettres instructives sur l'harmonie (dans la *Gazette musicale de Spire*, années 1791 et 1792). 3° *Gemeinnützliches Elementarwerk der Harmonie und des Generalbasses*, etc. (Traité élémentaire de l'harmonie et de la basse continue, c'est-à-dire véritable méthode pour enseigner et apprendre l'art d'accompagner avec une connaissance parfaite de toutes les harmonies, d'après les principes de Vogler, avec beaucoup de tables d'accords et d'exemples pratiques, etc.), première partie, neuf feuilles de texte et quatre feuilles d'exemples; Augsbourg, chez Hamm, 1792; deuxième partie, Stuttgard, 1793; troisième partie, *ibid.*, 1794; quatrième et dernière partie, *ibid.*, 1798. 4° *Ueber die Harmonie* (sur l'harmonie), articles de la *Gazette musicale de Leipsick*, t. I, p. 129, 161, 321, 527, 561 et 593. 5° *Kleines alphabetisches Wœrterbuch der vornehmsten und interessanten Artikel aus der musikalischen Theorie* (Petit vocabulaire alphabétique des principaux et des plus intéressants articles de la théorie musicale); Ulm, 1795, huit feuilles in-8°. Ce vocabulaire avait été écrit par l'auteur pour l'*Almanach des instituteurs*, où il fut d'abord inséré; puis on l'imprima séparément. 6° *Vollstændige Orgelschule für Anfænger und Geübtere* (Méthode complète de l'orgue pour les commençants et pour ceux qui sont plus avancés), première partie, contenant les principes de l'art de jouer de l'orgue; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1795, quatre-vingt-six pages in-fol.; deuxième partie, renfermant l'explication des principaux jeux de l'orgue, *ibid.*, 1796, cent quatre-vingt-seize pages in-fol.; cette partie contient beaucoup de morceaux d'orgue pour l'application et la combinaison des différents registres; troisième partie, contenant un traité théorico pratique du chant choral protestant et catholique, *ibid.*, 1798, in-fol. Pour mettre de l'ordre dans son ouvrage, Knecht aurait dû donner dans la première partie l'exposé de la construction de l'orgue, de ses différents jeux et de leur emploi, au lieu de le rejeter dans la seconde; renvoyer dans celle-ci certaines choses qui sont dans la première, par exemple l'emploi de la pédale et les exercices qui lui appartiennent, car l'emploi de la pédale, depuis ses éléments jusqu'aux traits les plus difficiles et les plus compliqués, constitue le second degré de la science de l'organiste; l'art d'accompagner le chant aurait dû suivre immédiatement tout ce qui concerne le mécanisme du jeu de l'orgue; enfin, ce qui est relatif à la forme des pièces aurait dû former une quatrième et dernière partie. Cette gradation résulte de la nature même des choses. J.-P.-E. Martini (*voyez* ce nom), surintendant de la musique de Louis XVIII, roi de France, s'est emparé du travail de Knecht, sans le nommer, et l'a publié sous le titre d'*École d'orgue, divisée en trois parties*; il a bouleversé tout l'ouvrage de l'estimable musicien allemand, sans y mettre plus d'ordre. 7° *Theoretisch-praktische Generalbass-Schule, welche in 90 Notentafeln nebst allen Intervallen, alle mœgliche Bewegungsarten der Tœne, Uebungen aller vorkommenden Accorde, die verschiedenen Uebergænge und das Ineinanderweben der Tœne durch alle gebrauchlichen Dur- und Moll-Tonarten enthælt* (Méthode théorique et pratique de la basse continue, etc.); Fribourg, Herder (sans date), in-4° de soixante pages de texte et de quatre-vingt-douze pages d'exemples. 8° *Kleine Clavierschule für die ersten Anfænger, worin die Anfangsgründe sowohl der Musik überhaupt, als des Clavierspielens insbesondere auf eine fassliche Weise gelehrt wird* (Petite méthode de piano pour les commençants, etc.), première partie (théorique); Munich, Falter, 1800, in-4°; deuxième partie (pratique), *ibid.*, 1802. Je crois que c'est le même ouvrage dont il a été donné une édition sous ce titre : *Bewæhrten-Methodenbuch beim ersten Clavierunterricht mit 50 Notentafeln*, etc.; Fribourg, Herder (sans date), trente-six pages in 4° de texte et cinquante deux pages d'exemples. 9° *Allgemeines musikalischer Katechis-*

mus oder kurzer Inbegriff der allgemeinen Musiklehre zum Behufe der Musiklehrer und ihrer Zœglinge (Catéchisme général de musique, ou courte explication de la science de la musique, etc.) ; Biberach, chez les frères Knecht, 1803, huit feuilles in-8°. La cinquième édition de ce petit livre a été publiée en 1824, à Fribourg, chez Herder, in-4°. Haslinger, de Vienne, en a donné une in-8° sans date. 10° *Luther's Verdienst in Musik und Poesie* (Mérite de Luther pour la musique et la poésie), Ulm, 1817, in-8° de quatre feuilles. Cet écrit, publié à l'occasion de la fête séculaire de la Réformation, fut le dernier travail de Knecht. Il a aussi publié beaucoup d'articles relatifs à la musique dans divers journaux, entre autres : 11° Recherche des principales causes pour lesquelles la musique est en général peu estimée des gens du monde (dans la *Correspondance musicale*, 1792, p. 180). 12° Si l'harmonie a ses bases dans la nature (dans la *Gazette musicale de Leipsick*, 1792, p. 129). 13° Si les anciens savaient quelque chose de l'harmonie (*ibid.*, p. 161). 14° Ce qui a contribué à la lenteur des progrès dans la connaissance de l'harmonie au moyen âge (*ibid.*, p. 321). 15° Jusqu'où l'on est parvenu avec les découvertes les plus modernes dans l'harmonie (*ibid.*, p. 527). 16° Essai d'une nouvelle théorie des consonnances et des dissonances, dans lequel on indique en particulier, d'une manière sensible et intelligible, les causes physiques et les différents degrés de la consonnance et de la dissonance des intervalles, avec une introduction sur la doctrine du son en général (*ibid.*, deuxième année, p. 318, 361, 385, 433, 449, 465). 17° Courte réponse à cette question : *Qu'est-ce que la musique pratique peut espérer de l'application du système de Vogler?* (*ibid.*, troisième année, p. 725, 741). 18° Sur l'art d'accorder les instruments en général et l'orgue en particulier (*ibid.*, cinquième année, p. 529). Enfin, une préface *Sur la nature véritable de la musique d'église*, précédée du 23° psaume en partition.

KNEFERLE (Henri), organiste à Eichstædt (Bavière), naquit dans cette ville vers le milieu du dix-huitième siècle. Les singulières dispositions qu'il montra dès son enfance pour la musique lui procurèrent la protection du prince évêque, qui lui fournit les moyens d'aller étudier cet art en Italie. Il y demeura huit ans et fixa principalement son séjour à Naples, où il eut des leçons des meilleurs maîtres. De retour dans sa patrie, il écrivit plusieurs petits opéras, des concertos pour le clavecin, le basson et la flûte, des trios pour le piano, des sonates pour le même instrument, et arrangea beaucoup de morceaux de *la Flûte enchantée*, de *l'Arbre de Diane*, et de divers autres opéras, pour des instruments à vent.

KNIESCHECK (Wenceslas), né à Prague en 1743, fut d'abord employé comme bassoniste dans un orchestre en Pologne, puis alla se fixer à Ratisbonne, où le prince de la Tour et Taxis le fit entrer dans sa musique. Il mourut en cette ville dans l'année 1806. Plusieurs messes, vêpres, cantates et morceaux de piano de sa composition ont été publiés à Ratisbonne.

KNIEVEL (Hermann-Ignace), professeur de musique et organiste de l'église catholique à Lippstadt, dans la principauté de Detmold, est né dans cette ville vers 1802. Il est auteur d'un livre choral à quatre voix, avec des préludes et des versets pour l'orgue, à l'usage du culte catholique dans l'ancienne partie du diocèse de Paderborn. Ce livre a paru sous le titre suivant : *Choralbuch für catholische kirchen, zunæchst für den ältern Theil der Diœcese Paderborn vierstimmig und durchgehends mit zwischenspielen bearbeitet;* Paderborn, Jungfermann, 1840, in-4°.

KNIEWELT (Théodore-Frédéric), docteur en philosophie, et professeur au gymnase de Dantzick, puis recteur et enfin prédicateur et archidiacre de l'église Sainte-Marie, a publié une savante dissertation intitulée : *Observationum in vetutissimæ Græcorum Homerici atque Hesiodei ævi musicæ rationem atque conditionem fasciculus I.;* Gedani ap. Krause, 1819, in-4° de 24 pages. Amateur passionné de musique, le docteur Kniewelt a été le fondateur d'une académie de chant à Dantzick, sur le modèle de celle de Berlin. Déjà en 1832, cette institution était en prospérité, et les dames les plus haut placées de la ville prenaient part à ses exercices. Pendant plus de vingt ans, le docteur Kniewelt dirigea cette société chantante avec autant de talent que de zèle. Cet amateur distingué vivait encore en 1843.

KNIGGE (Adolphe-François-Frédéric-Louis, baron DE), né à Bredenbeck, dans le Hanovre, le 16 octobre 1752, fut d'abord page et assesseur de la guerre et du domaine à Cassel, vécut ensuite à Hanau, à Francfort-sur-le-Mein, à Heidelberg et à Hanovre, et fut en dernier lieu nommé surintendant-inspecteur des écoles de la ville de Brême et chambellan du duc de Saxe-Weimar. Il mourut à Brême le 6 mai 1796. Amateur de musique distingué, il a publié à Francfort, en

1781, six solos pour le clavecin. Dans le septième numéro de ses feuilles dramaturgiques (*Dramaturgische Blætter*), il a donné une très-bonne appréciation du talent du chanteur Farinelli.

KNIGHT (J.-P.), musicien anglais et compositeur de chansons et de ballades à voix seule, avec accompagnement de piano, a commencé à se faire connaître vers 1818. Je n'ai point d'autre renseignement sur cet artiste, à l'exception des titres de quelques-unes de ses chansons et ballades qui ont été les plus recherchées; on y remarque: *Beautifull Venice; England, farewell! Of what is the old man thinking*, dont il a été fait plusieurs éditions; *Music, sweet music;* et la ballade *She wore a wreath of roses.*

KNIGHT (Édouard), surnommé *le Jeune*, né à Londres vers 1800, a débuté dans cette ville comme pianiste et compositeur en 1822. Sa première production consiste en variations pour le piano sur l'air anglais: *Kitty clever*, Londres, Goulding. Le recueil de ses compositions intitulé: *Comic Songs and Recitations; with Symphonies and Accompaniments for the piano-forte* a eu du succès. On y trouve le portrait de l'auteur.

KNITTELMAIR (Lambert), fils d'un instituteur à Konsell, village de la Bavière, naquit le 13 mars 1769. Il commença ses études littéraires et musicales au couvent des Bénédictins d'Oberattaich, les continua à Stranbing, et les termina à Salzbourg. En 1791 il fit profession au monastère d'Oberattaich, et depuis 1796 il fut chargé d'enseigner les belles-lettres alternativement dans son couvent, à Straubing et à Munich. Il vivait encore en 1812, mais on n'a plus de renseignements sur sa personne après cette époque. Sans avoir appris l'harmonie, et guidé seulement par son instinct et par l'étude des partitions, il a écrit plusieurs morceaux pour le piano, des messes, et d'autres compositions, qui ont été bien accueillies par le public, particulièrement à Ratisbonne. Parmi ses ouvrages, on remarque: 1° Trois marches avec trios pour piano à quatre mains; Munich, Falter. 2° Douze allemandes, *idem*, *ibid.* 3° Variations sur la romance de *Joseph*, *idem*, *ibid.* 4° Variations sur la marche d'*Aline*, *idem*, *ibid.* 5° Messe allemande à quatre voix, orgue et deux cors; Stranbing, Haigl. 6° *Le Rossignol*, de Matthison, à voix seule avec accompagnement de piano; Landshut, Krull.

KNJZE (F.-M.), guitariste bohémien et compositeur, est fixé à Prague, où il a publié, chez Berra, beaucoup de pièces, de divertissements, de variations et de danses nationales pour son instrument. On a aussi de lui deux ouvrages élémentaires sur l'art de jouer de la guitare, intitulés: 1° *Fundament für die Guitare nebst praktischen Beispielen;* Prague, Kronberger et Weber. 2° *Vollstændige Guitarschule*, etc. (Méthode complète de guitare, etc.); Prague, Enders.

KNOBLOCH ou **KNOBLAUCH** (Charles), directeur du chœur au couvent de Grussau (ordre de Citeaux), vers 1790, était à la fois compositeur estimable, bon organiste, bon directeur de musique et théoricien. Il a laissé en manuscrit des compositions qu'on chante encore à Grussau.

KNOCK (Nicolas-Arnold), docteur en droit à Groningue, vers la fin du dix-huitième siècle, est auteur d'un livre qui a pour titre: *Dispositien der merkwaardigste Kerk-Orgelen welke in de zeven vereenigde Provintien, en wel byzonder in de Provintien Friesland, Groningen en elders aangetroffen werden. Kunnende dit Werk verstrekken tot een vervolg van het Werk van den Heer J. Hess.* (Dispositions des orgues les plus remarquables qui se trouvent dans les sept provinces unies, et en particulier dans les provinces de Frise, de Groningue, etc.), Groningue, 1788, in-4°.

KNOEFEL (Jean), maître de chapelle de l'électeur palatin, dans la seconde moitié du seizième siècle, était né à Lauban, dans la Haute-Lusace. Le titre de son premier recueil de compositions fait connaître qu'il fut d'abord au service de Henri, duc de Silésie, en qualité de maître de chapelle. Ses ouvrages connus sont ceux-ci: 1° *Dulcissimæ quidam cantiones numero XXXII quinque, sex et septem vocum factæ, ut tum humanæ voci, tum musicis instrumentis aptæ esse possint, authore Johanni Knœfelio Laubensi, illustrissimi principis ac Domini, Domini Henrici, ducis Silesiæ, Lignicen. Brigen. et Goltbergens. musici chori magistro.* Norlbergæ, in officina Theod. Gerlatzeni, 1571, in-4°. 2° *Cantus choralis numeris musicis quinque vocum inclusus, eo ordine quo per totum anni curriculum præcipuis diebus festis in ecclesia cantari solet;* Noribergæ, in officina Theodorici Gerlachi, 1575, in-4°. 3° *Cantiones piæ 5 et 6 voc. tam voci humanæ, quam instrumentis musicis accommodatæ;* Nuremberg, 1580, in-4°. 4° *Teutsche Liedlein, welche den mehrern Theil den Brauch* und *Lauff dieser Welt beschrieben und anziegen* (chansons

allemandes dont la plupart décrivent et indiquent les usages et la marche de ce monde, à cinq voix); Nuremberg, 1581, in-4° obl. La deuxième édition a été publiée à Francfort, en 1610.

KNOEP (Luder), organiste de l'église Saint-Étienne, à Brême, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié de sa composition : 1° *Paduanen, Gaillarden, Balletten, Mascaraden, Arien, Allemanden, Couranten und Sarabanden von 3 Instrumenten* (Pavanes, gaillardes, ballets, mascarades, airs, allemandes, courantes et sarabandes pour trois instruments), Brême, 1652, in-4°. 2° *Idem*, deuxième partie, à deux et trois instruments, avec la basse continue, Brême, 1660, in-4°.

KNOLL (David-Tobie), né en 1736 à Namslau, en Silésie, était fils du meunier de cette petite ville. Il était encore enfant, lorsque sa mère adressa des plaintes à Hoffmann, maître d'école et organiste du lieu, sur ce que son fils, au lieu d'étudier, s'amusait à faire mouvoir avec les doigts une rangée de petits bâtons qu'il plaçait sur une table. Le maître jugea sur cet indice que le petit Knoll avait de l'instinct pour la musique, et il lui donna des leçons de clavecin. Les progrès de l'élève furent rapides. Il paraissait destiné à cultiver l'art avec succès, lorsque la mort prématurée de son père l'obligea de suspendre ses études et d'aller à Breslau chercher des ressources pour son existence dans une maison de commerce. Charmé de son activité et de son intelligence dans son emploi de commis, le négociant chez lequel il était, ayant eu connaissance de son penchant pour la musique, et du regret qu'il éprouvait d'être obligé de renoncer à la cultiver, lui fit présent d'un clavecin, pour qu'il en jouât dans ses heures de loisir, et engagea Holland, organiste de l'église Saint Christophe, à lui faire continuer ses études. Plus tard, Hoffmann, organiste de Sainte-Marie-Madeleine, lui donna des leçons de composition, en 1766. Cependant ayant établi lui-même une maison de commerce, il sembla renoncer pour toujours à la musique : ce ne fut que six années plus tard, et lorsqu'il était déjà âgé de trente-six ans, qu'il écrivit un *Domine ad adjuvandum*, et un *Veni Sancte Spiritus* qui furent suivis de plusieurs psaumes, d'un *Kyrie*, de quatre *Magnificat*, de deux *Ecce quomodo moritur justus*, de cantates d'église, de motets à quatre parties, et d'un livre de chorals à quatre voix. Il avait étudié spécialement les formes des anciennes compositions conventionnelles, telles que les contrepoints rétrogrades et à retourner le livre, et son habileté à résoudre les canons énigmatiques était fort remarquable. Knoll a écrit aussi plusieurs ouvrages de théorie et de didactique; mais rien de tout cela n'a été publié. On peut voir la liste de ces écrits dans le *Schlesischer Tonkünstler-Lexikon* de Kossmaly et Carlo (première suite, p. 48 et suiv.). Il mourut à Breslau en 1818, à l'âge de quatre-vingt-deux ans.

KNOLL (Catherine DE), cantatrice du théâtre royal de Stuttgard, est née en 1796 à Ravensbourg, dans le Wurtemberg, d'une famille nommée *Hug*. Douée par la nature d'une voix pure et bien timbrée, elle ne reçut d'abord que l'éducation d'un choriste au théâtre de Stuttgard, où elle entra en 1814. Son intelligence et le désir ardent qu'elle avait de s'élever, lui fit choisir par instinct les meilleurs modèles. En 1823, elle se rendit à Milan, où elle reçut quelques leçons de *Banderali*. Toutefois, quels que fussent ses efforts, elle n'a jamais pu parvenir à se poser au théâtre avec avantage, parce que son extérieur ne lui était pas favorable; mais, suivant la notice que le docteur Schneider a faite sur cette dame (dans le Lexique général de musique publié par Schilling), la beauté de son chant, dans la musique d'église, est d'un ordre supérieur. Elle a fait admirer son grand style et sa belle manière de phraser en chantant les solos du *Messie* de Hændel, le 6 septembre 1837, dans la grande fête musicale de Hechingen, dirigée par Lindpaintner. Ce fut elle encore qui, dans l'exécution du même ouvrage à Stuttgard, le 25 octobre 1838, eut une supériorité non contestée sur tous les autres chanteurs. Son mari était un négociant de Stuttgard, et sa position était indépendante.

Mademoiselle Berthe de Knoll, sa fille, se fit remarquer aussi comme cantatrice distinguée dans les concerts donnés à Stuttgard, puis fut engagée au théâtre de Francfort, où elle chanta depuis 1843 jusqu'à la fin de 1845. Elle a cessé de se faire entendre en public depuis son mariage avec le littérateur musicien et professeur, M. Riebl, en 1846.

KNORR (Jules), professeur de musique et de piano, né à Leipsick, le 22 septembre 1807, fit ses études au gymnase de cette ville et y reçut les premières leçons de musique. Plus tard, il suivit d'une manière sérieuse le cours de philologie du professeur Gottfried Hermann et sembla se destiner à la carrière de la littérature; mais, en 1827, il s'adonna exclusive-

ment au piano, sous la direction de Wilhelm Neubeck, pianiste de talent et bon professeur. Knorr se fit entendre avec succès dans un concert du Gewandhaus, le 27 octobre 1831. Lié d'amitié avec Robert Schumann et Louis Schunke, il prit part avec eux, en 1834, à la fondation de la nouvelle Gazette musicale (*Neue Zeitschrift für Musik*); mais il n'y travailla que pendant la première année. On a de cet artiste un ouvrage élémentaire pour le piano intitulé : *Neue Piano-forte-Schule, in 184 Uebungen, oder Materialen für dem Unterricht und das Selbststudium am Piano-forte* (Nouvelle méthode de piano en cent quatre-vingt-quatre exercices, etc.), Leipsick, R. Friese, 1835, trente-deux pages in-fol. Une deuxième édition de cet ouvrage fut publiée en 1841, avec ce nouveau titre : *Die Piano-forte-Schule der neuesten Zeit. Ein Supplement zu den derartigen bisher erschienenen Werken von Cramer, Czerny, Herz, Hummel, Hünten, Kalkbrenner, Moscheles, etc.* (L'École de piano de l'époque actuelle. Supplément aux ouvrages classiques de Cramer, Czerny, Herz, Hummel, *Hünten* (!) Kalkbrenner, Moscheles, etc.), Leipsick, R. Friese. Il donna, en 1844, une sorte de supplément de cette méthode, sous ce titre : *Materialien für das mechanische Clavierspiel* (Matériaux pour le mécanisme du jeu de piano); Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Déjà, en 1830, Knorr avait publié une nouvelle édition de la méthode de piano de J.-G. Werner, avec les additions; Leipsick, Hofmeister. On lui doit aussi une neuvième édition de la *Grande Méthode de piano* de A.-E. Müller (voyez ce nom), avec des observations critiques et analytiques; Leipsick, Peters, 1848. Knorr est mort à Leipsick, le 17 juin 1861.

KNOX (Jean), musicien écossais du seizième siècle, a composé la musique d'un livre de psaumes à quatre voix qui a été publié sous ce titre : *The Common Tunes*. Ces psaumes se chantent encore dans les églises d'Écosse.

KNUPFER (Sébastien), directeur de musique et *cantor* de l'école de Saint-Thomas, à Leipsick, naquit le 6 septembre 1633, à Ascheu, dans le Voigtland, où son père, Jean Knüpfer, était *cantor* et organiste. Ce fut sous sa direction que le jeune Knüpfer fit ses études de musique et de composition, pendant qu'il suivait avec ardeur les cours de langues anciennes dans un collége situé à quatre milles de la maison paternelle. Plus tard, il se rendit à Leipsick, où il eut la bonne fortune d'entrer dans la maison du savant jurisconsulte Jean Philippi, qui devint son protecteur. Knüpfer profita de cette position pour compléter son instruction philologique et musicale. En 1657, il obtint le cantorat de Saint-Thomas, et peu de temps après il fut mis en possession des fonctions de directeur de musique. Également savant dans les lettres et dans la musique, il s'est fait une solide réputation par ses compositions. Ses ouvrages de musique d'église, ses madrigaux et ses chansons allemandes étaient recherchés particulièrement dans la Saxe. Il mourut en 1676. On trouve de ce musicien, à la Bibliothèque royale de Berlin, le manuscrit autographe d'un motet à huit voix, composé en 1660 sur le choral : *Erforsche mich Gott*. L'éloge de Knupfer a été publié sous ce titre : *Programma de laude musicæ in honorem Seb. Knuepferi, philologi eximii, musicique celeberrimi chori, item musici directoris et cantoris ad D. Thomæ benemeritissimi*, Lipsiæ, 1676, in-4°.

KNYVETT (Charles), fils d'un organiste de la chapelle du roi d'Angleterre, naquit à Londres vers 1775. Son premier maître de musique fut le docteur en musique William Parsons (voyez ce nom), et Samuel Webbe lui enseigna à jouer de l'orgue. En 1802, il fut nommé organiste de la paroisse de Saint-Georges (*Hannover-Square*). Il fut un des directeurs des célèbres concerts de musique ancienne, conjointement avec son frère (voyez l'article suivant), Greatorex et Bartleman. Knyvett fut pendant près de vingt ans l'accompagnateur le plus renommé de Londres. On a publié de sa composition : *Six airs harmonisés pour trois et quatre voix*. Londres, Goulding.

KNYVETT (William), frère puîné du précédent, né à Londres vers 1778, fut un des plus célèbres chanteurs anglais pour le genre de l'oratorio et de la musique classique. La nature l'avait doué d'une voix de haute-contre aiguë susceptible de monter aux notes les plus élevées du contralto : le timbre en était de la plus grande beauté. Sa belle prononciation des paroles anglaises était admirée de ses compatriotes. Son début dans les concerts de la musique ancienne se fit vers 1797; la beauté de son organe y fit éclater les applaudissements les plus unanimes. J'ai entendu Knyvett à une époque où il avait dépassé l'âge de cinquante ans : sa voix était encore d'une grande beauté. Il était alors engagé pour tous les festivals de musique qui se donnaient dans les villes principales de l'Angleterre. Cet ar-

tiste s'est fait connaître avantageusement aussi comme compositeur de *glees* (sorte de mélodies anglaises à plusieurs voix) : parmi les morceaux de ce genre qu'il a publiés : *Hark to Philomela singing; Yes, I will go with thee, my love*, pour soprano, contralto, ténor et basse, et *The Shepherd and his dog Rover*, pour contralto, ténor et basse, ont été particulièrement recherchés et chantés. Knyvett a aussi harmonisé un assez grand nombre de chansons écossaises à quatre voix. En 1839, il chantait encore à la chapelle royale, et était âgé de soixante et un ans.

KOBELIUS (Jean-Augustin), receveur du prince de Saxe-Weissenfels et directeur de sa chapelle, naquit à Wœhlitz, entre Halle et Mersebourg, le 21 février 1674. Son premier maître de musique et de clavecin fut, en 1689, Nicolas Braun, alors organiste à Weissenfels; après la mort de ce musicien, il passa sous la direction de Jean-Chrétien Schieferdecker, son successeur. Ensuite il étudia la composition pendant trois ans chez le maître de chapelle Jean-Philippe Krieger. Pour perfectionner son éducation musicale, il voyagea et visita Cobourg, Erlangen, Nuremberg, Anspach, Stuttgard, Augsbourg et Venise. A son retour il fut nommé musicien de la chambre à Weissenfels; puis, en 1712, il obtint la place d'organiste de la petite ville de Sangerhausen, d'où on l'appela, en 1713, à la chapelle de la Sainte-Croix de Querfurt, en qualité de directeur de musique. Il obtint enfin, à Weissenfels, les emplois ci-dessus mentionnés en 1725, et il mourut en cette ville le 17 août 1731. Ce musicien a écrit, pour le théâtre allemand de la cour de Weissenfels, plusieurs opéras depuis 1716 jusqu'en 1729; il a laissé aussi en manuscrit beaucoup de cantates, de sérénades, de concertos, de sonates, et plusieurs chants d'église pour un ou deux chœurs.

KOBERGER (A.), auteur inconnu d'un petit dictionnaire de musique (*Kleines musikalischer Wœrterbuch*), dont la troisième édition a été publiée à Quedlinbourg et à Leipsick, chez G. Busse, en 1833. On ne trouve ni dans le livre, ni à aucune autre source, d'indication des deux premières éditions. Les renseignements manquent également sur l'auteur, ainsi que sur la position qu'il a occupée. Le volume est divisé en deux parties : la première contient le vocabulaire, en quarante-neuf pages; la seconde est un aperçu de l'histoire de la musique, en vingt-deux pages.

KOBRICHT (Jean-Antoine), prêtre et organiste à Landsberg, en Bavière, né vers 1720 à Raudnitz, en Bohême, a écrit pour les églises de la campagne beaucoup de petites messes à trois ou quatre voix avec deux violons et orgue. Le style de ces compositions est peu élevé; pourtant elles ne manquent pas d'une certaine grâce facile. Parmi ses ouvrages, qui ont été tous imprimés à Augsbourg, chez Lœtter, on compte quatre œuvres de litanies (op. 9, 16, 24, 30); trente-six messes en sept recueils (op. 23, 29, 30, 31, 33, 35, 36); douze *Tantum ergo*, op. 10; neuf offertoires, op. 28; soixante-douze psaumes brefs, op. 32; de petites vêpres, op. 12. On a du même artiste environ treize œuvres de sonates pour piano, et des préludes et fugues pour l'orgue. En 1782, Kobricht a publié une méthode de piano qui a eu beaucoup de succès dans l'enseignement élémentaire. Elle a pour titre : *Gründliche Klavierschule* (Méthode rationnelle de clavecin). Il en a été fait une deuxième édition en 1788. Enfin on a du même auteur une méthode de violon intitulée : *Geig-Fundament, das sich mehr in Zeichen und Noten, etc.* (Fondement pratique du violon, consistant plus en signes et en notes qu'en explications), Augsbourg, 1787, in-4° obl. de quatre-vingt-dix-sept pages. Dlabacz dit (*Allg. histor. Kunstler Lexikon für Bœhmen*, t. II, col. 80) que Kobricht dirigeait encore le chœur de l'église de Raudnitz en 1788; mais après cette époque, on ne trouve plus de renseignements sur sa personne.

KOCH (Jérémie), maître de chapelle du comte de Schwartzbourg, et recteur adjoint du Gymnase de Sondershausen, né au mois d'octobre 1637, en cette ville, y fut placé, en 1662, comme chantre de la Cour, et comme troisième professeur du collége. Ce fut en 1686 qu'il obtint sa nomination de maître de chapelle. Il mourut le 24 mars 1693. Ce musicien n'est connu comme compositeur que par un chant funèbre à cinq voix sur la mort du comte Antoine Gunther de Schwartzbourg, qui a été imprimé en 1666, et qui a pour titre : *Trawriges-Abschieds-Lied, Gesprœchsweise* (Triste chant d'adieu, en forme de dialogue), neuf pages in-4°. Les dix premiers couplets, à cinq voix, expriment les plaintes de la veuve du prince; les réponses du défunt sont écrites pour trois voix d'homme graves. Les lamentations du peuple, en chœur, à cinq parties, sont dans les onzième et douzième couplets. Toute cette composition est empreinte d'un caractère solennel et mélancolique.

KOCH (Antoine-Albert), né en Silésie vers 1678, était maître de chapelle à Breslau,

dans les premières années du dix-huitième siècle, et y composa en 1710 une cantate intitulée : *Die Freudens Bezeigung*, pour la dédicace du Gymnase. Il passa ensuite au service du comte de Bernstadt, en qualité de maître de chapelle, écrivit une sérénade pour divers instruments, plusieurs opéras, et mourut à OEls en 1745. Gerber lui attribue la composition d'une collection de musique d'église pour le service d'une année entière (*voyez* l'article suivant).

KOCH (Jean-Sébastien), né à Ammern, près de Muhlhausen, dans la Thuringe, le 16 juin 1689, fréquenta dans sa jeunesse le Collége de cette ville, puis acheva ses études dans un séjour de cinq années à Blankenberg. Ensuite il retourna à Muhlhausen et y remplit pendant deux ans les fonctions de directeur du chœur de l'église ; mais au bout de ce temps, il alla étudier la théologie à l'Université de Jéna. En 1712, il fut appelé à Schlaitz, dans le Voigtland, comme professeur de musique et de chanteur bassiste de la chapelle du comte de Reuss ; il échangea cette situation, en 1728, pour celle de directeur de cette chapelle, et mourut au mois de janvier 1737. Mattheson attribue à ce musicien (*Grundl. einer Ehrenpf.*, p. 112) la composition d'une année complète de musique d'église que l'organiste Quiel possédait en 1714 ; mais Gerber pense que ces ouvrages appartenaient à Antoine-Albert Koch (*voyez* l'article précédent). Les autres compositions de Jean-Sébastien Koch ne sont pas connues.

KOCH (Françoise-Romana), née **GIRANECK**, fut une cantatrice très-estimée du théâtre allemand ; elle naquit à Dresde, en 1748. Destinée d'abord à la profession de danseuse, elle débuta comme telle, en 1765, au théâtre de Leipsick, et devint dans l'année suivante la femme de Koch, maître de ballets, qui en fit une de ses danseuses les plus habiles et les plus aimées du public. En 1767, elle prit des leçons de Gerber pour le clavecin ; quatre ans après, Schweitzer, maître de chapelle à Weimar, lui enseigna l'art du chant, et par ses soins elle parvint à un degré d'habileté qui la fit admirer pendant dix ans sur les théâtres principaux de l'Allemagne. Retirée en 1787, elle ne s'occupa plus que de l'éducation de ses enfants, qui ont été aussi des artistes distingués. Elle mourut d'une maladie de poitrine, à Dresde, en 1796.

KOCH (Henri-Christophe), né à Rudolstadt, le 10 octobre 1749, reçut de son père, musicien de la chapelle du prince, sa première instruction musicale. L'électeur lui fit ensuite donner des leçons de piano, de violon et de composition par le maître de chapelle Schienpflug, et le prince Louis Gunther l'admit dans sa musique à l'âge de quinze ans, en qualité de second violon, et lui accorda une pension pour l'aider à continuer ses études littéraires. Parvenu dans les classes supérieures, Koch prit un goût décidé pour les mathématiques. Les progrès qu'il fit dans ces sciences lui furent ensuite fort utiles pour ses travaux sur la théorie de la musique. En 1768, le prince le nomma premier violon de sa chapelle, et l'admit, en 1777, dans la musique de sa chambre. Entièrement remplie par des études et des travaux, la vie paisible de ce savant musicien s'est écoulée, exempte de soucis et d'événements, dans l'exercice de ses devoirs. Un coup d'apoplexie l'a enlevé à l'art et à ses amis, le 12 mars 1816. Par une circonstance singulière, l'Académie royale de musique de Stockholm, qui n'avait point été instruite de sa mort, le nomma l'un de ses membres, et envoya le diplôme, à Rudolstadt, le 2 décembre 1818.

Koch est plus connu comme écrivain sur la musique que comme compositeur. Ses ouvrages occupent une place importante dans la littérature musicale. Le premier qu'il fit paraître a pour titre : *Versuch einer Anleitung zur Composition* (Essai d'une introduction à la composition), première partie, Rudolstadt, 1782, un volume in-8° de trois cent soixante-quatorze pages ; deuxième partie, Leipsick, 1787, un volume in-8° de quatre cent soixante-quatre pages ; troisième partie, Leipsick, 1793, un volume in-8° de quatre cent soixante-quatre pages. Ce livre est un des meilleurs qui ont été publiés en Allemagne sur le sujet dont il s'agit, et Koch l'a traité d'après des vues originales. Dans la première partie, il examine d'une manière savante, logique et neuve les rapports de la tonalité avec l'harmonie des accords ; la constitution de ces accords, leur enchaînement, et l'analyse des divers cas de résolution des dissonances, complètent cette partie du travail. La deuxième section de cette première partie est relative au contrepoint : c'est la plus faible de l'ouvrage ; Koch n'a point compris le but de cette partie de la science. La première section de la deuxième partie renferme des considérations pleines de justesse sur la forme des pièces de musique et l'arrangement de leurs diverses parties. Sous le titre de *Règles mécaniques de la mélodie*, la seconde section de cette deuxième partie contient des aperçus

absolument neufs et d'un haut intérêt concernant cette branche importante de l'art. On n'a rien fait de mieux jusqu'à ce jour, et l'un n'avait rien produit d'aussi satisfaisant avant Koch. La troisième partie tout entière est le développement de la théorie de la forme mélodique. La période et ses diverses combinaisons y sont traitées de main de maître. Toutefois le mérite de cet excellent livre a été méconnu en Allemagne. L'existence obscure de l'auteur, l'absence de tout moyen de publicité à l'époque où l'ouvrage parut, et le savoir-faire de quelques théoriciens, bien inférieurs en mérite à l'auteur de l'*Essai d'une introduction à la composition*, mais plus actifs, ont fait en quelque sorte rester dans l'oubli ce livre conçu d'une manière vraiment philosophique. Aujourd'hui même, les musiciens allemands et les critiques de profession semblent ignorer la valeur de ce livre, et les biographes se bornent presque tous à en indiquer le titre. En 1795, Koch entreprit la publication d'un journal de musique qui parut à Erfurt, chez Kayser, sous ce titre : *Journal der Tonkunst*. Le plan était bien conçu, et les deux premiers numéros qui parurent (formant ensemble deux cent soixante et une pages in-8°) annonçaient un recueil bien fait; mais ce furent les seuls qu'on publia. Koch n'était pas placé convenablement pour faire prospérer une telle entreprise. D'ailleurs, il était déjà occupé de recherches pour le *Grand Dictionnaire de musique* qu'il publia quelques années après, et le temps employé pour ce nouvel ouvrage ne lui permettait pas de donner des soins à la rédaction d'un journal. Ce dictionnaire parut six ans après, sous ce titre : *Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und practische Tonkunst encyclopædisch bearbeitet, alle alte und neue Kunstwœrter erklært, und die alten und neuen Instrumente beschreiben enthælt* (Lexique musical, contenant la musique théorique et pratique, en forme d'encyclopédie, l'explication de tous les termes techniques anciens et modernes, la description des anciens instruments et des nouveaux, etc.), Francfort-sur-le-Mein, Hermann, 1802, gr. in-8° de plus de neuf cents pages. Une deuxième édition a été publiée à Heidelberg, chez Mohr et Winter, en 1817, un volume gr. in-8°. Bien que ce livre ne soit pas à l'abri de tout reproche sous les rapports de l'érudition, de l'histoire et de la philosophie de l'art et de la science, on peut dire qu'il est le premier où les questions ont été traitées avec les développements nécessaires et le langage technique convenable. Les exemples de musique qui accompagnent les explications en donnent bien l'intelligence, et ces exemples, en général bien écrits, sont d'un musicien instruit qui unissait une parfaite connaissance de la pratique à la théorie. Le dictionnaire de Koch pourrait être considéré comme suffisant pour l'usage des artistes et des littérateurs musiciens, si, comme je viens de le dire, la partie historique de la musique y était traitée avec plus d'érudition, si l'esthétique y était moins négligée, et si le défaut de proportion ne s'y faisait remarquer en plusieurs endroits dans l'étendue des articles. Koch a donné un abrégé de ce grand dictionnaire, et l'a publié sous ce titre : *Kurzgefasstes Handwœrterbuch der Musik für praktisches Tonkünstler und Dilettanten* (Vocabulaire abrégé de musique pour les musiciens pratiques et les amateurs), Leipsick, Hartknoch, 1807, un volume in-8° de trois cent quatre-vingt-seize pages. Une deuxième édition a été faite à Ulm, en 1828, un volume in-8°. Cet abrégé est un bon manuel pour l'usage auquel il est destiné. Les autres ouvrages de Koch sont : 1° *Handbuch bei dem studium der Harmonie* (Manuel pour l'étude de l'harmonie), Leipsick, Hartknoch, 1811, in-4° obl. de quatre cent quatre-vingt-trois pages. Dans ce livre, l'auteur a eu pour but de classer les accords suivant leur destination résolutive, avec les diverses modifications que l'art moderne y a introduites. Il s'y est placé à un point de vue différent de celui où il s'était mis en écrivant la première partie de son *Essai d'une introduction à la composition*. 2° *Versuch aus der harten und weichen Tenarten jeder Stufe der diatonisch-chromatischen Tonleiter vermittelst des enharmonischen Tonwechsels in die Dur und Molltœne der übrigen Stufen auszuweichen* (Essai sur le passage du mode majeur et mineur de tout degré de l'échelle diatonique et chromatique, au moyen de la modification enharmonique dans les modes majeur et mineur des autres notes), Rudolstadt, 1812, in-4° de quatre feuilles. Koch a aussi fourni quelques articles à des journaux de musique, entre autres à la *Gazette musicale de Spire*. Comme compositeur, il a écrit plusieurs cantates et un drame pour la cour de Rudolstadt.

KOCH (François-Paul), musicien allemand, né en 1761, à Mittersill, dans les environs de Salzbourg, où son père était relieur, s'est fait connaître par son habileté singulière à jouer de la guimbarde. Il avait atteint l'âge

de vingt et un ans lorsqu'il tomba entre les mains d'un recruteur prussien qui l'embaucha et le fit entrer dans un régiment qui était en garnison à Magdebourg. Son talent fut découvert par un officier qui, dans une ronde de nuit, surprit Koch jouant de son instrument au poste où il était en faction. L'affaire était grave, elle fut portée jusqu'au roi Frédéric-Guillaume II, qui fit venir son grenadier, et après l'avoir entendu, lui accorda son congé du service militaire. Alors Koch voyagea pour tirer parti de son talent, et partout il excita l'admiration populaire. Il mourut en 1792, et l'*Almanach de Schumel* de 1793 lui consacra une notice (p. 322). Son talent fut aussi célébré dans une brochure intitulée : *Biographie Franz-Paul Koch's des Mundharmonica spieler's von G.-D. Geissler* (Biographie du joueur d'harmonica de bouche François-Paul Koch, par G.-D. Geissler), Augsbourg, 1793, in-8°.

KOCH (Étienne), facteur d'instruments à vent, né le 12 avril 1772, à Besprin, en Hongrie, se rendit à Vienne dans sa jeunesse, et y apprit la profession de tourneur; puis, il s'est adonné avec succès à la facture des instruments à vent. Ses clarinettes, ses flûtes, ses bassons et ses hautbois étaient recherchés en Autriche, en Hongrie, en Bohême et en Bavière. Peu de facteurs sont parvenus aussi bien que lui à donner de la précision au mécanisme des clefs, et à rendre la qualité du son partout égale. Il est mort à Vienne, le 10 octobre 1828, à l'âge de cinquante-six ans. Ayant fait quelques changements à la position des clefs et au percement des trous de la clarinette, il a publié la nouvelle gamme de son instrument, sous le titre de *Neueste Tonleiter für die Clarinette*, Vienne, Haslinger.

KOCH (Jean-Frédéric-Guillaume), surintendant et prédicateur de l'église principale de Magdebourg, chevalier de l'ordre du Mérite de Prusse, s'est fait connaître avantageusement par des travaux sur diverses sciences depuis le commencement du dix-neuvième siècle jusqu'en 1830. Au nombre de ses ouvrages, on remarque les suivants, relatifs à la musique : *Gesanglehre. Ein Hülfsmittel für Elementarschullehrer, durch eine einfache Bezeichnungsart und Lehrmethode und durch eine zweckmæssige Sammlung von Singstücken einen reinen mehrstimmigen Volks Gesang zu bilden* (Science du chant. Moyen d'enseignement à l'usage des instituteurs primaires, etc.), Magdebourg, 1814, in-4° de cent six pages. L'auteur de cet ouvrage est un des premiers qui ont proposé en Allemagne la notation des chiffres pour les chorals à l'usage du peuple. Une deuxième édition de son livre a été publiée à Magdebourg, en 1825, in-4°. 2° *Warum soll der Gesang en unsern Volksschulen nicht nach Noten, sondern nach Ziffern gelehrt werden?* (Pourquoi le chant n'est-il pas enseigné dans nos écoles non par les notes, mais par les chiffres, etc.?) Magdebourg, 1817, quarante-huit pages in-8°. 3° *Einstimmiges Choralbuch fur Volksschulen* (Livre choral à une voix pour les écoles populaires), Magdebourg, 1816, in-8°; deuxième édition, *ibid.*, 1820; troisième édition, *ibid.*, 1821. 4° *Dreistimmiges Choralbuch in Ziffern fur Volksschulen* (Livre choral à trois voix, en chiffres, pour les écoles populaires), Magdebourg, 1821, in-8°. 5° *Vierstimmige Chorale und Altargesænge in Ziffern fur Sængerchœre* (Chants chorals et d'église à quatre voix, en chiffres pour les choristes), Magdebourg, 1822, in-4°.

KOCH (Charles), virtuose sur le basson et compositeur pour son instrument, né dans les environs de Coblence, en 1793, fit ses études musicales dans cette ville, et reçut des leçons d'Almenræder (voyez ce nom) pour son instrument. En 1822, il fut attaché à la chapelle du prince de Saxe-Cobourg. Parmi les ouvrages qu'il a publiés, on remarque : 1° Grand concerto pour basson, op. 11, Bonn, Simrock. 2° Grand rondo brillant sur des airs et des danses suédoises, op. 13, Offenbach, André. 3° Pot-pourri sur des thèmes de *Preciosa*, op. 18, Leipsick, Hofmeister. 4° Fantaisie et variations sur des thèmes de *la Dame blanche*, op. 27, Mayence, Schott. 5° Bolero en forme de rondo, avec piano, op. 40, *ibid.*

KOCH (Ferdinand), instituteur et organiste à l'église principale de Havelberg, dans le Brandebourg, a fait insérer dans le neuvième volume de l'écrit périodique intitulé : *Eutonia* (1833, p. 1-33), un article sur la science de la modulation.

KOCHER (Conrad), né le 16 décembre 1786, au village de Dizingen, dans le Wurtemberg, se destina dès sa jeunesse à la carrière de l'enseignement, et après avoir fini ses études, se rendit à Pétersbourg comme précepteur, à l'âge de dix-sept ans. Les œuvres de Haydn et de Mozart qu'il entendit bien exécutées pour la première fois dans cette ville, firent une impression si vive sur lui, qu'il prit la résolution de se livrer exclusivement à la culture de la musique. L'amitié de Clementi et de ses élèves Klengel et Berger,

qui se trouvaient alors à Pétersbourg, l'encouragea dans cette résolution. Il reçut de ces derniers des leçons de piano, et J.-H. Muller lui enseigna le contrepoint. De retour dans sa patrie, il y publia quelques sonates de piano, des quatuors, des chansons, etc.; puis composa des opéras parmi lesquels on remarque *la Cage*, et *le Roi des Elfes*, qui ont été représentés à Stuttgard. Son oratorio, *la Mort d'Abel*, fut exécuté à Leipsick, en 1819, et à Stuttgard dans l'année suivante. Ses succès attirèrent sur lui l'attention de quelques vrais amateurs, et particulièrement du libraire Cotta, qui lui fournit les moyens d'aller en Italie, et d'y prolonger son séjour. Rome excita surtout l'intérêt de Kocher, particulièrement par les œuvres de Palestrina que Baini lui fit connaître et étudier avec fruit. Dès lors ses idées se modifièrent à l'égard de la musique d'église, et lui firent concevoir le plan d'une réforme dans la musique chorale de l'Allemagne. Il a exposé ses vues à cet égard dans l'ouvrage qu'il a publié sous ce titre : *Die Tonkunst in der Kirche, oder Ideen zu einem Allgemeinen Vierstimmigen Choral-und einem Figural-gesang fur einen kleinen Chor, nebst Ansichten, über den Zweck der Kunst im Allgemeinen* (la Musique dans l'église, ou idées sur un chant universel choral et figuré à quatre voix pour un petit chœur, avec des vues sur le but de l'art en général); Stuttgard, 1813, in-8° de cent sept pages et quatre planches. En plus d'un endroit de cet opuscule, on aperçoit la tendance de l'esprit de Kocher à rapprocher les mélodies du culte protestant et la manière de les traiter en harmonie, de l'ancien style de l'école romaine. W.-C. Müller de Brême a donné dans le deuxième volume de la *Cæcilia* (p. 141-155) une analyse de cet ouvrage plus étendue que substantielle. Kocher avait insisté dans son livre sur la nécessité d'introduire le chant choral dans les églises; il voulut ensuite joindre l'exemple au précepte, et fonda une société de chant religieux qui envahit en peu de temps tout le Wurtemberg, et qui paraît devoir arriver au résultat de populariser le chant à quatre parties dans les églises. Les fonctions d'organiste de l'église du couvent, à Stuttgard, auxquelles Kocher a été appelé en 1827, lui ont fourni les moyens de réaliser en partie son plan. L'année suivante, il a publié son livre choral à quatre parties pour les organistes, sous ce titre : *Vierstimmiges Choralbuch für Orgel- und Clavier-spieler oder Melodien zu sæmmtlischen Liedern des œffentlichen Gesangbuchs der evangelischen Kirche in Wurtemberg mit einem sowohl alphabetisch als nach Vermassen geordneten Register*, etc.; Stuttgard, 1828, in-4° de cent quarante et une pages. Kocher a eu pour collaborateurs dans ce travail ses amis F. Silcher et J.-G. Frech. Les autres compositions de Kocher sont : 1° Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Trois sonates pour piano seul, Leipsick, Peters. 3° Sonate détachée, *idem;* ibid. 4° Douze chants à quatre voix, pour un chœur d'hommes, Stuttgard, Zumsteeg. 5° Six *Lieder* à voix seule, avec accompagnement de piano, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 6° Cantates et motets pour soprano, contralto, ténor et basse, pour l'usage de l'église, de l'école et de la chambre, n°s 1 à 6, en partition; Stuttgard, Zumsteeg, 1842. En 1847, Kocher a publié, sous ce titre : *Christliche Hausmusik* (Musique chrétienne pour la maison), un recueil de morceaux religieux pour une et plusieurs voix, avec accompagnement de piano, lesquels sont pris en grande partie dans les œuvres de Hændel; Stuttgard, Muller.

KOCHLOW (Charles-Frajmann DE), compositeur et maître de chapelle à Presbourg, est né en Hongrie vers 1812. Il dirigea à l'église Saint-Martin de cette ville un chœur pour l'exécution de la musique religieuse et classique, dont la fondation remonte à l'année 1500. Cette chapelle était encore en pleine prospérité en 1842, par les soins de l'abbé et doyen Kremlitzka, qui en avait été le restaurateur, sous la protection de l'évêque de Raab, Mgr. de Stankowitz, et M. de Kochlow y donnait une impulsion d'artiste dévoué; mais on dit que les événements politiques de 1849 ont été funestes pour cette institution, comme ils l'ont été pour toute la Hongrie. M. de Kochlow s'est livré particulièrement à la composition pour le chant. Je ne connais de lui que les œuvres dont voici les titres : 1° *Fischers Nachtlied* (Chant nocturne du pêcheur), op. 3, Vienne, Haslinger. 2° *Der Liebe Sehnsucht* (le Désir ardent de l'Amour), à voix seule pour piano, op. 4. Vienne, Mechetti. 3° *Wandrers Heimweeh* (Nostalgie du Voyageur), idem., op. 5, *ibid.* 4° *Le Danube*, pour quatre voix d'hommes, op. 6, Vienne, Haslinger. 5° Trois poëmes pour quatre voix d'hommes, op. 7, *ibid.* 6° Trois *idem*, op. 8, *ibid.* 7° *An die Lieben in der Ferne* (A la bien-aimée absente), à voix seule avec piano, Vienne, Diabelli.

KOCKEN (Jean-François-Barthélemy). *Voyez* Cokken.

KOEBER (...), virtuose sur le hautbois, vivait vers la fin du dix-huitième siècle et fut élève de Le Brun. Dans l'année 1800, il se fit entendre à Hambourg avec succès. Il a laissé en manuscrit plusieurs concertos pour le hautbois.

KOECHER (Paul), violoniste et violoncelliste distingué, naquit en 1719 à Domazlie, en Bohême, et entra en 1735 dans l'ordre des frères de la Charité à Prague, où il acheva ses études littéraires et musicales. L'année suivante, il fit profession. Après avoir été envoyé dans quelques couvents de son ordre, il fut nommé supérieur de celui de Vienne. Ensuite il remplit les fonctions de prieur à Grætz, à Neustadt, et à Feschen, en Silésie. Vers la fin de sa vie, il se retira au monastère de Kukus, en Bohême, où il mourut le 21 février 1783. Outre les deux instruments dont il a été parlé précédemment, ce moine jouait fort bien de la viole d'amour, pour laquelle il a écrit plusieurs concertos.

KOECKE (Barthélemi DE), fondeur de cloches à Alost (Flandre), dans la seconde moitié du quinzième siècle, inventa les *carillons*, en 1481, suivant Ortelius, cité par Gramaye (*Antiq. Brabant.*, ch. III, p. 55). Il conçut le premier le mécanisme du cylindre noté, pour mettre les cloches en vibration et former les mélodies. Ortelius dit que ce fut un homme de peu de sens (*Artificio apud Alostano reperto anno* 1481, *et quidem per hominem parum sani cerebri*); cependant l'invention d'une chose si compliquée indique une force de conception peu commune. Les paroles du célèbre géographe anversois peuvent s'expliquer par la tradition populaire des habitants d'Alost, suivant laquelle De Koecke, homme de génie dans son art, aurait eu le défaut d'être ébranlé lorsqu'il rencontrait dans son travail des difficultés imprévues; mais sa femme, dont le prénom était *Pharaïlde*, exerçait sur lui de l'ascendant, et le soutenait dans ses moments de découragement. Cet homme demeurait dans la *rue du Sel* : sa sœur utérine avait épousé Thierry Martens ou Mertens, de cette ville, le plus ancien imprimeur de la Belgique. Suivant la tradition belge, le carillon de De Koecke, placé au beffroi d'Alost, se fit entendre pour la première fois le jour de Noël (25 décembre 1487), cinq minutes avant que la cloche du beffroi sonnât midi. Toutefois cette date est contestée par quelques écrivains hollandais qui, bien qu'ils reconnaissent l'antériorité de l'invention, en 1481, dont parle Ortelius prétendent que ce fut à Utrecht que le premier carillon résonna, précisément en 1487 (1). Il est certain qu'un carillon fut construit dans cette ville vers la même date par un fondeur nommé *Van Hemona*, et perfectionné par *Nicolas Toorn*, qui porta jusqu'à deux octaves celui qui fut placé dans la tour de la cathédrale.

J.-P.-A. Fischer met en question le moyen employé par De Koecke pour faire résonner son carillon (2); ce moyen était mécanique : il était en communication avec le mouvement de l'horloge de la ville d'Alost. D'autre part, Abraham de Wesel dit (3) que ce fut à Utrecht qu'un clavier fut appliqué au carillon pour le jouer. La contestation au sujet de la priorité d'invention de l'instrument résulte donc d'un malentendu. L'invention du carillon remonte à l'année 1481; elle appartient à De Koecke; mais son mécanisme ne fut achevé et ne put fonctionner que le 25 décembre 1487. Pendant qu'il y travaillait, son idée s'étant répandue jusqu'à Utrecht, Van Hemona la réalisa. Perfectionnée par Nicolas Toorn, cette invention se transforma en carillon à clavier. Le carillon mécanique appartient donc à Barthélemy De Koecke et à la ville d'Alost; le carillon à clavier fut l'œuvre de Nicolas Toorn, et a été produit à Utrecht.

KOEHLER (Gottfried) fut *cantor* à Leipsick, puis à Wurzen (Saxe), vers le milieu du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître par une dissertation qui porte ce titre singulier : *Mutata musica mutari res publicas et ecclesiast.*; Leipsick, 1655, in-4°. On ne voit

(1) Quelques archéologues ont essayé de faire remonter à des temps plus reculés l'invention des carillons, qu'ils ont confondus avec les sonneries mécaniques de certaines horloges anciennes. Il est vrai que le chroniqueur Froissart rapporte qu'en 1382, lorsque le roi de France, Charles VI, fit détruire par le feu la ville de Courtrai, le duc de Bourgogne, son oncle, « fit ôter des halles un oroloige qui sonnoit les heures, l'un des plus beaux que on sent dela ni deçà la mer, etc. » Borhon, dans une note de son édition sur ce passage, dit que la plupart des grandes horloges à sonnerie datent du XIVe siècle, mais que leur invention est beaucoup plus ancienne. Il cite à ce sujet l'horloge de Magdebourg, qui fut longtemps célèbre, et qui avait été fabriquée à la fin du Xe siècle, par Gerbert, moine de l'abbaye de Saint-Géraud d'Aurillac, qui fut pape sous le nom de Sylvestre II. (*Les chroniques de sire Jean Froissart*, édition du *Panthéon littéraire*, tome II, liv. II, page 237.) On n'a point remarqué que ces horloges à sonnerie n'ont pas de rapport avec les carillons, car leur système ne se compose que d'un échappement qui permet au marteau de frapper le timbre ou la cloche et d'un ressort qui le relève. Ce système n'entre pour rien dans la construction des carillons.

(2) *Verhandeling van de Klokken en het Klokke-Spel*, p. 7.

(3) *Comment. ad Novellas const. Ultraj.* art 18, p. 249.

pas trop pourquoi, la musique, étant modifiée, férait changer le gouvernement des États et des classes ecclésiastiques. C'est une idée fausse empruntée aux Grecs, particulièrement à Platon.

KOEHLER (Jean-Chrétien), facteur d'orgues à Francfort-sur-le-Mein, vers le milieu du dix-huitième siècle, a construit en 1759 et 1760 à Wurzbourg, au couvent d'Eborach, deux orgues de chœur, le premier, de vingt-deux jeux, le second, de quinze jeux. En 1760 il a fait aussi un orgue de vingt-six jeux, deux claviers et pédale, à Bamberg.

KOEHLER (Jean-Louis), organiste à Weissenbourg, vers le milieu du dix-huitième siècle, était né en Bohême. Il vivait encore en 1789, car il fit imprimer dans cette année un ouvrage de sa composition à Nuremberg. On a de cet artiste : 1° *Angenehmer Zeitvertreib zwischen zweyen musikalischen Freunden, bestehend in leichten und nach dem neuesten Gusto gesetzten VI Sonaten, auf die Violin mit dem acc. eines obligaten Cembali oder Klaviers componirt* (Passe-temps agréable entre deux amis de la musique, consistant en six sonates faciles, composés dans le goût le plus nouveau pour le violon, avec accompagnement obligé de clavecin), Augsbourg, 1756. 2° *24 leichte und angenehme Galanterie-stücke auf die Harfe, welche eben sowohl auf dem Klavier kœnnen gespielet werden* (Vingt-quatre morceaux faciles et agréables de galanteries pour la harpe, lesquels peuvent aussi se jouer sur le clavecin), première et deuxième suites. Nuremberg, 1760. 3° Quelques mélodies chorales arrangées pour l'orgue, Nuremberg, 1789.

KOEHLER (Gottlieb ou Theoph.-Henri), né à Dresde le 6 juillet 1765, apprit les éléments de la musique chez le musicien de ville à Bautzen, puis retourna dans sa ville natale, où il vécut en donnant des leçons de piano et de flûte. En 1794, il entra à l'orchestre du théâtre en qualité de première flûte; mais après quatre ans, un coup de sang, dont il ne guérit que lentement, le força de se retirer. Lorsqu'il put rentrer à l'orchestre, sa place était occupée, et il dut prendre la partie de deuxième flûte. En 1817, on lui confia les timbales, dont il jouait avec dextérité; enfin on lui donna la pension de retraite en 1831. Il est mort à Dresde le 29 janvier 1833, dans la soixante-huitième année de son âge. Plus remarquable par son activité que par ses talents, ce musicien jouait de plusieurs instruments pour lesquels il a écrit environ cent soixante-dix œuvres de musique médiocre. Parmi ses nombreuses productions, on trouve des sonates de piano avec ou sans accompagnement, environ trente œuvres; une multitude de polonaises, pots-pourris, fantaisies, rondeaux et airs variés pour le même instrument; des duos pour violon; concertos, quatuors, duos et solos de flûte; plusieurs morceaux pour le même instrument et la guitare; des cahiers de chansons à voix seule, avec accompagnement de piano et de guitare, etc. Toute cette musique a été publiée à Leipsick, Berlin, Bonn, Mayence, Hambourg, etc. Kœhler a laissé un fils (Gustave), né à Dresde dans les premières années de ce siècle, musicien comme son père, et qui a publié de petites pièces et des danses pour le piano.

KOEHLER (Benjamin-Frédéric), né le 1er octobre 1777, à Steinau près de Liegnitz (Silésie), fréquenta le gymnase de Sainte-Marie-Madeleine, à Breslau, et obtint, en 1798, sa nomination d'instituteur et d'organiste dans la petite ville de Guhrau. En 1817, il a été fait *cantor* dans le même lieu. On a de ce musicien : 1° Jeu de dez de valses à composer pour le piano. Breslau, Leuckart, 1803. 2° Jeu de dez d'écossaises à composer pour deux clarinettes, deux cors, une trompette et un basson, *ibid*. 3° Six *Lieder*, à voix seule, avec accompagnement de piano, *ibid*. 1808. 4° Amusements pour les pianistes, *ibid*. 1834. 5° Plusieurs cantates d'église, en manuscrit. Kœhler a fait insérer de bons articles dans l'*Anthologie musicale de la Silésie*.

KOEHLER (Ernest), premier organiste de Sainte-Élisabeth à Breslau, est né le 28 mai 1799 à Langenbiolau, près de Reichenbach, en Silésie. Après avoir appris les éléments de la musique, du violon et du piano chez son beau-frère Hauptmann, *cantor* de cet endroit, il alla continuer ses études à Peterwaldau chez F.-A. Kœhler, qui lui enseigna les principes de l'harmonie et du contrepoint; puis il se rendit à Breslau, où il reçut des leçons de Fœrster pour le violon, et de Berner pour le piano. En 1817, il a été appelé à remplir les fonctions de second organiste à l'église Sainte-Élisabeth, et après la mort de Berner, en 1827, il lui succéda comme premier organiste. A différentes reprises, Kœhler visita les villes principales de l'Allemagne, Dresde, Berlin, Vienne, Francfort, Cassel, Weimar, et y connut les artistes les plus célèbres. Ces excursions furent utiles à son talent par les occasions fréquentes qu'il eut d'entendre de belles œuvres bien exécutées. En 1845, je le vis à Bonn où

Il s'était rendu à l'occasion des fêtes pour l'inauguration de la statue de Beethoven; c'était un homme bon, simple, et point envieux du mérite d'autrui. Depuis 1820, cet artiste a publié environ cinquante œuvres pour l'orgue et le piano; parmi ces ouvrages on remarque : 1° Essai d'une introduction à l'oratorio de Graun, *la Mort de Jesus,* consistant en deux grands préludes pour l'orgue, op. 13; Breslau, Fœrster. 2° Fantaisie pour l'orgue, sur l'*Alleluia* du Messie, de Hændel, op. 22; Hambourg, Crantz. 3° Six chorals à quatre parties avec des conclusions pour l'orgue, suivis de préludes fugués, op. 20, deux suites; *ibid.* 4° Des variations pour l'orgue sur différents thèmes. 5° Variations et rondeaux pour piano à quatre mains, plusieurs œuvres; Leipsick, Breitkopf et Hærtel; Breslau, Fœrster. 6° Des polonaises, rondos et fantaisies sur des thèmes d'opéras, pour piano seul, op. 6, 10, 18, 30, 31, 37, etc.; Hambourg, Crantz; Breslau, Fœrster. 7° Quelques thèmes variés pour piano seul, *ibid.* On a aussi du même artiste des cantates d'église avec orchestre, œuvres 60, 62, 65 et 72; Breslau, C. Crantz; un motet pour quatre voix d'hommes. op. 74; *ibid.;* des chants de fêtes et autres. Kœhler a fait exécuter à Breslau des ouvertures de concert en 1839 et 1840, et des symphonies pour l'orchestre, en 1832, 1833 et 1841. Il est mort dans cette ville au mois de juin 1847. On trouve la liste complète des œuvres publiées et inédites de Kœhler dans le *Schlesisches Tonkünstler-Lexikon,* de Koszmaly et Carln (deuxième suite, p. 128-134).

KOEHLER (Louis), pianiste et compositeur, né à Brunswick, le 5 septembre 1820, reçut dès son enfance, de plusieurs maîtres, des leçons de musique, de piano, d'harmonie et de composition. Après s'être rendu à Vienne, il reçut encore des conseils de Sechter, de Seyfried et de Baklet, depuis 1839 jusqu'en 1843. Il a écrit dans cette ville l'opéra-comique et romantique intitulé : *Prinz und Maler* (Prince et peintre), une symphonie-cantate; des *Lieder,* des chœurs et des pièces pour le piano. Sa musique pour l'*Hélène,* d'Euripide, et son ouverture pour le *Phormion,* de Térence, ont été exécutées au *Theâtre-sur-la-Vienne.* De retour à Brunswick, il y écrivit son deuxième opéra *Maria Dolores,* qui obtint plusieurs représentations en 1845. Dans son troisième ouvrage dramatique, *Gil Blas de Santillane,* il changea sa manière et entra dans le système de Richard Wagner; mais cet opéra n'eut pas de succès. Le dégoût qu'il en ressentit lui fit accepter tour à tour diverses places de directeur de musique de théâtres, particulièrement à Dantzick; mais en dernier lieu il s'est fixé à Kœnigsberg comme professeur de piano, comme compositeur et comme écrivain didactique. Kœhler a publié : 1° Compositions de salon caractéristiques et dans le style moderne, nos 1 à 6, op. 1. Leipsick, Brauns. 2° Six chants pour soprano ou ténor avec piano, en deux suites, op. 2, Brunswick, Meyer. 3° Six poëmes pour soprano ou ténor, avec piano et cor ou violoncelle, op. 3, *ibid.* 4° Six *Lieder* pour soprano ou ténor, avec piano, op. 4, Leipsick, Brauns. 5° Cinq chants *idem,* op. 5. Berlin, Schlesinger. Dans l'espace de quinze ans environ, le nombre de ses productions, tant pour le piano que pour le chant, s'élève aujourd'hui (1862) à plus de quatre-vingts. L'œuvre 76 est composé de six rondeaux pour le piano. En 1857, Kœhler a publié le premier volume d'une Méthode instructive et systématique de piano (*Systematische Lehrmethode für Klavierspiel und Musik*), Leipsick, Breitkopf et Hærtel. J'ignore si la suite de l'ouvrage a paru. On peut considérer comme le complément de cette méthode le catalogue systématique de la musique de piano que Kœhler a publié sous ce titre : *Führer durch den Clavierunterricht; ein repertorium der Clavierliteratur* (Guide dans l'étude du piano; répertoire de la littérature de cet instrument); Hambourg et Leipsick, Schuberth, petit in-8°, de 126 pages. Le mot *littérature* est employé par Kœhler dans le sens de *Connaissance des œuvres de piano.* Il a été fait deux éditions de ce petit ouvrage, toutes deux sans date.

KOELLNER (Bernard-Guillaume), né à Wohlau en Silésie, étudia au Lycée de Sainte-Élisabeth à Breslau, puis à Wittenberg, et succéda, en 1770, à son père qui était pasteur à Wohlau. Il est mort en 1829, à l'âge d'environ quatre-vingt-quatre ans. Une dissertation académique de cet ecclésiastique a été publiée sous ce titre : *De principiis Harmoniæ Musicæ.* Londini Gothorum, 1777, in-4°.

KOENIG (Jean-Mathias), commis à la chancellerie royale d'Ellrich, en Prusse, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a composé, en 1783, la musique d'un opéra intitulé : *Lilla* ou *la Jardinière,* et, en 1782, *l'Exécution.* En 1782, il a publié deux recueils de chansons à voix seule avec accompagnement de piano, et, en 1784, six sonatines pour cet instrument.

KOENIG (Jean-Balthazar), directeur de musique à Francfort-sur-le-Mein, dans la première moitié du dix-huitième siècle, y a fait

imprimer, en 1738, un livre choral avec basse continue, à l'usage des églises réformées, sous ce titre : *Harmonischer Liederschatz, oder allgemeine Choralbuch, welches die Melodien dener sowohl alten und neuen bisher eingeführten Gesænge unsere Deutschlands in sich hælt, so dass sie durchaus mit der Orgel oder Klavier accompagnirt werden kœnnen.*

KOENIG (Jean-Ulrich DE), né à Esslingen, en Souabe, le 8 octobre 1688, fit ses études à Stuttgard et aux Universités de Tubingen et de Heidelberg, puis demeura pendant dix ans à Hambourg, où il publia ses premières poésies. Plus tard, il se rendit à Dresde, où le roi de Pologne lui donna des titres de noblesse, et le fit conseiller de cour et maître des cérémonies. Il mourut à Dresde, le 14 mars 1744. On trouve une dissertation de ce littérateur *Sur la composition du rhythme de la poésie et de celui de la musique*, dans l'appendice des œuvres de Jean de Besser, publiés à Leipsick, en 1715, deux volumes in-8°.

KOENIG (Gaspard), né à Ingolstadt, en 1723, apprit, dans cette ville, les principes de la construction des orgues, voyagea pour augmenter ses connaissances, puis retourna dans sa ville natale, où il s'établit comme facteur d'orgues et se maria le 7 février 1763. Dans la suite, il eut le titre de conseiller de la ville. Il mourut le 3 novembre 1791, avec la réputation d'un des meilleurs facteurs de son temps en Allemagne. Parmi les bons instruments sortis de ses mains, on cite celui de l'ancien couvent d'Asbach, composé de vingt-cinq jeux, et celui du couvent de Drissen, composé de vingt et un jeux.

KOENIG (S.), littérateur et musicien, né à Berne vers 1810, est connu des voyageurs par une description de la ville de Berne. Il est auteur d'une petite méthode de piano et d'harmonie, pour apprendre sans maître, dont il a été fait deux éditions sans date, sous ce titre : *Kleine Musiklehre oder Clavier-und Generalbasschule, sowohl für Anfænger im Clavierspielen als fur diejenigen, welche sich eine grundliche Kenntniss der Musik durch Selbstunterricht verschaffen wollen ;* Berne et Saint-Gall, Huber, in-4° de quarante pages.

KOENIG (Frédéric), violoniste à Magdebourg, né à Brunswick, vers 1812, y joua, en 1837, d'une manière brillante la première partie de la symphonie concertante de Maurer pour quatre violons, aux concerts d'abonnement. On connaît de cet artiste : 1° Trois trios concertants pour deux violons, livre 1er, Brunswick, Leibrock. 2° Trois *idem*, livre 2e, *ibid*. 3° Deux duos concertants et caractéristiques pour violon et alto, op. 7, Wolfenbuttel, Holle. 4° Des thèmes variés pour violon et piano. 5° Des *Lieder*.

KOENIGSLOEW (Jean-Guillaume), organiste de l'église Sainte-Marie et receveur de la ville de Lubeck, naquit à Hambourg, le 16 mars 1745. Fils d'un professeur de musique de cette ville, il apprit de lui les premiers principes de cet art, puis il termina ses études sous la direction d'Adolphe Charles Kunzen, organiste de Lubeck, dont il fut ensuite l'adjoint. Par ses dispositions, son travail et les leçons de ce maître, il acquit en peu d'années une rare habileté sur l'orgue. Il jouait aussi du violoncelle et composa pour cet instrument des solos et des concertos. Vers le même temps, il écrivit aussi beaucoup de morceaux pour le clavecin. En 1773, Kunzen fut frappé d'apoplexie, et dès lors il ne put vaquer à ses fonctions; son élève lui donna une preuve d'attachement en le remplaçant gratuitement jusqu'à sa mort, arrivée en 1781. Kœnigslœw lui succéda dans ses places, et les remplit pendant un demi-siècle. En 1823, il fit son jubilé de cinquante ans comme organiste, et il mourut en 1827, à l'âge de quatre-vingt-deux ans. Chladni, qui avait entendu cet artiste à Lubeck, le considérait comme un organiste de rare mérite. Il a écrit plusieurs grands et petits oratorios, ainsi que des pièces d'orgue et de piano; mais toutes ses productions sont restées en manuscrit.

Un violoniste du même nom a brillé à Hambourg, Leipsick et Copenhague, depuis 1843 jusqu'en 1846. Il descendait vraisemblablement du précédent.

KOENIGSPERGER (le père F.-Marianus) naquit le 4 décembre 1708, à Rœding, dans le Haut-Palatinat, et fut envoyé fort jeune par ses parents à l'abbaye des Bénédictins de Prüfling, où il fut admis à l'école de chant. Les rares dispositions qu'il avait reçues de la nature pour la musique le détournèrent des études littéraires et scientifiques, où il ne fit que peu de progrès, et bientôt il acquit sur l'orgue et dans la composition une habileté très-remarquable. En 1734, il fit profession dans l'ordre de Saint-Benoît. On le fit organiste et maître de chapelle de son couvent, et peu d'années s'écoulèrent avant qu'il fût considéré comme le plus habile organiste et le meilleur compositeur de musique d'église de tous les couvents de la Bavière. Ses œuvres,

qui furent toutes publiées à Augsbourg, eurent un succès de vogue, et leur éditeur, Lotter, a souvent avoué qu'il devait sa fortune à l'impression de ces ouvrages. Le P. Kœnigsperger en retirait lui-même un produit considérable, mais il employait tout l'argent qu'il recevait à l'acquisition de livres pour son monastère, ou à aider des savants à publier leurs ouvrages. Ce musicien distingué mourut dans son couvent de Prüfling, le 9 octobre 1769. Sa musique d'église est dans le style concerté. Il avait pour but d'en rendre l'exécution facile afin de propager le goût de la musique jusque dans les villages; mais dans la simplicité de ses messes, on découvre à chaque instant des traits d'une mélodie douce et facile, écrits avec une pureté d'harmonie satisfaisante. Le mépris affecté par beaucoup d'artistes de nos jours pour cette musique légère et facile n'est pas fondé, comme ils le croient. Les principaux ouvrages de Kœnigsperger sont : *Sex missarum solemnit.* 4 *voc. cum* 2 *violinis et organo*, op. 1; Augsbourg, Lotter. 2° *Missæ breves pro domin. ac festiv. simpl.* 4 *voc.* 2 *viol. et org.*; ibid. 3° *Missa pastoritia de Nativitate Jesu Christi* 5 *voc. cum* 2 *oblig. viol. et organo; 2 clarinis et tymp. ad libitum*; ibid. 4° *Eucharisticon complectens Offertoria et Hymnos* 4 *voc. cum* 2 *viol. et organo oblig.*, op. 12; *ibid.* 5° *Offertorium duplicis textus* 4 *voc. cum* 2 *viol. et organo*, ibid. 6° *Offertorium* (Laudetur Jesus Christus) 4 *voc.* 2 *obl. viol. et organo*; ibid. 7° *Te Deum* 4 *voc. cum* 2 *viol. org.* 2 *clav. et tymp.*; ibid. 8° 6 *Litaniæ B. M. V.* 4 *voc.* 2 *viol. obl. et organo*; ibid. 9° *Der wohlunterwiesene Klavierschuler, welchen nicht nur die wahre und sichere Fundamenta zum Klavier*, etc. (l'Élève claveciniste bien instruit, auquel on met ici devant les yeux non-seulement les fondements véritables et certains du clavecin, mais aussi huit préludes, vingt-quatre versets et huit airs dans tous les tons), Augsbourg, 1755, in-fol. 10° Huit préludes et fugues dans tous les tons, *ibid.*, 1756, in-4°, huit suites. 11° *Fingerstreit oder Klavierubung durch ein Præambulum und Fugen* (Lutte des doigts, ou exercices de clavecin consistant en un prélude et des fugues dans tous les tons majeurs et mineurs), Augsbourg, 1760, *in-fol.*

KOERBER (Georges), musicien, né à Nuremberg, vers le milieu du seizième siècle, fut d'abord sous-professeur au Collége de Saint-Laurent, dans sa ville natale, puis, en 1601, magister à Altdorf. Il a publié de sa composition : 1° *Tyrocinium musicum* (Motets à trois voix), Nuremberg, 1589, in-8°. 2° *Disticha moralia duabus vocibus*, ibid., 1599. 3° *Benedictiones Gratiarum actiones vocum*, ibid., in-4°.

Il y eut un musicien de ville de ce nom à Berlin (*Jean-Christophe*), qui mourut le 13 février 1715. André Schmidt a célébré le mérite de cet artiste dans un écrit intitulé : *Die Lobeserbesungen der Instrumentalmusik in einen Trauer-und Standrede vorgestellt, als Herr Joh. Cristoph Kœrber, Stadmusikus in Berlin, begraben wurde* (Les louanges de la musique instrumentale réunies dans un discours funéraire prononcé aux obsèques de Jean-Christophe Kœrber, musicien de ville à Berlin); Berlin, 1715, in-fol.

KOERBER (Ignace), corniste de la musique du duc de Saxe-Gotha, né à Mayence, vers 1744, est considéré comme un des virtuoses les plus remarquables qu'ait produits l'Allemagne pour son instrument. Arrivé à Paris, vers 1780, après de longs voyages, il y rivalisa avec Punto (*voyez* ce nom). Cet artiste a laissé en manuscrit plusieurs symphonies concertantes pour deux cors. En 1785, il établit un magasin de musique à Gotha. Il paraît qu'il cessa de jouer du cor en 1787, et qu'il adopta le basson, sur lequel il acquit aussi une rare habileté. On manque de renseignements sur les dernières années de sa vie. Le *Lexique universel de musique* publié par Schilling fixe l'époque de sa mort aux premières années du dix-neuvième siècle.

KOERNER (Chrétien-Godefroid), docteur en droit et en philosophie, naquit à Leipsick, en 1756, et fit toutes ses études à l'Université de cette ville. En 1784, il fut appelé à Dresde en qualité de conseiller supérieur du consistoire, et huit ans après il y obtint la place de conseiller de la cour d'appel. Après en avoir rempli les fonctions pendant quinze ans, il alla, en 1815, prendre possession de la place de conseiller d'État, et quelques années après il y joignit le titre de membre du conseil privé ou supérieur du gouvernement. Il est mort à Berlin, le 13 mai 1831, et a été enterré au pied du chêne de Kœrner, dans le Mecklembourg, près de son fils, Charles-Théodore Kœrner, poëte célèbre, tué à l'âge de vingt-deux ans, dans la campagne de 1813. Chrétien-Godefroid Kœrner, amateur passionné de musique, s'est beaucoup occupé de l'esthétique de cet art, et a publié à ce sujet, dans l'écrit périodique intitulé : *Horen* (les Heures), un morceau *Sur le caractère des sons, et sur l'exposé du caractère en musique* (n° 7, ann. 1795, p. 97-

121). Plus tard, il a repris ses travaux esthétiques, mais il n'en a rien publié.

KOERNER (J.-Guillaume-Frédéric), flûtiste, pianiste et graveur des monnaies de la cour, à Cassel, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié, en 1798, les ouvrages suivants de sa composition : 1° Treize variations pour flûte avec accompagnement de basse, sur l'air allemand : *Der Vogelsænger bin ich ja*, op. 1; Offenbach, André. 2° XI variations *idem*, sur le thème : *Nel cor più non mi sento*, op. 2; *ibid.* 3° Quinze variations pour flûte et basse; Manheim, Heckel. 4° Neuf variations pour flûte seule sur l'air allemand : *Bei Mænnern, welche Liebe fühlen*, op. 3; Leipsick, Joachim. 5° Divertissement en forme de polonaise pour piano, flûte, violon et basse, op. 20; Hambourg, Cranz. 6° *La Chasse*, polonaise pour piano à quatre mains, op. 17; Brunswick; Spehr. 7° Sonates pour piano seul, op. 6, 7, 8, 9, 10; Hambourg, Cranz. 8° Grande polonaise *idem*, op. 19; *ibid.* 9° Rondeau agréable *idem*, Hanovre, Bachmann, etc., etc.

Un artiste du même nom (*G.-J. Kœrner*) vivait à Pétersbourg, en 1830. Il a publié à cette époque : 1° Deux sonates à quatre mains pour piano; Pétersbourg, Richter. 2° Quatuor pour deux violons, alto et basse, op. 3; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 3° Quintetto pour deux violons, deux altos et violoncelle, op. 4; Pétersbourg, Richter.

KOERNER (Gotthilf-Wilhelm), éditeur de musique à Erfurt, a publié, sous son nom et avec différentes titres, des recueils de pièces d'orgue de différents genres qui ne sont que des compilations d'œuvres des organistes les plus renommés : Tels sont *l'Organiste commençant* (Der angehende Organist); *le Parfait organiste* (Der vollkommene Organist); *le Livre des préludes* (Præludienbuch) ; *le Livre des finales* (Postludienbuch), etc. Au reste, M. Kœrner a placé en tête de chaque pièce le nom de son auteur. Cet éditeur publie aussi depuis 1844 un journal musical mensuel particulièrement relatif à l'orgue, sous le titre : *Urania*.

KOESTER (Hermann), docteur en philosophie et professeur de littérature ancienne, à Berlin, dans la première moitié du dix-neuvième siècle, est auteur d'une savante dissertation intitulée : *De Cantilenis popularibus veterum Græcorum*, Berolini, 1831, in-8° de quatre-vingt-quatre pages.

KOHAULT ou **KOHAUT** (François-André), excellent organiste, naquit en Bohême, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, et fut directeur du chœur de l'église Sainte-Marie à Saatz, où il se trouvait encore en 1722. Il y fit exécuter, le 16 mai de cette année, une cantate de sa composition pour la fête de saint Jean-Népomucène.

KOHAULT ou plutôt **KOHAUT** (Joseph), né en Bohême, en 1736, entra d'abord comme trompette dans un régiment de cavalerie; mais ayant acquis un talent remarquable sur le luth, il déserta et vint en France, où il fut attaché à la musique du prince de Conti. Il a écrit la musique de quelques opéras-comiques : *le Serrurier*, en 1774; *la Bergère des Alpes*, le 18 février 1765; *Sophie* ou *le Mariage caché*, le 21 mai 1768; et *la Closière*. Tous ces ouvrages ont été représentés à la Comédie-Italienne; les deux premiers ont obtenu de brillants succès, bien qu'ils soient en général de faibles conceptions. Kohaut est mort à Paris, en 1793. On ignore si ce musicien était fils d'un excellent luthiste du même nom qui était attaché à la musique de la cour de Berlin, et qui, s'étant fixé à Breslau en 1710, fut le maître de Baron.

KOHAULT ou **KOHAUT** (Charles), de la même famille que le précédent, était même son frère, si Grimm a été bien informé lorsqu'il a dit, en parlant de l'auteur du *Serrurier* : « Ce M. Kohaut a un frère aîné qui est « venu en France avec M. le comte de Kaunitz, « et qui est un homme sublime quand il « touche le luth. Celui qui nous est resté joue « aussi de cet instrument, mais froidement « et sans enthousiasme : l'homme de génie « est à Vienne (*Correspondance littéraire*, « t. IV, p. 150, édition de Paris, 1829). » Quoi qu'il en soit, celui-ci vécut à Vienne, vers le milieu du dix-huitième siècle, et y fut secrétaire de la chancellerie de la cour. De tous les luthistes de son temps, il fut le plus habile, et la musique qu'il composa pour son instrument fut aussi considérée comme ce qu'on avait de mieux en ce genre. En 1761, Kohaut a publié à Leipsick : Divertissement pour luth obligé, deux violons et basse. Je possède en manuscrit de cet artiste : 1° Concerto (en *sol* mineur) pour luth, deux violons, alto et basse. 2° Trio (en *ré*) pour luth obligé, alto et violoncelle. 3° Cinq trios pour luth, violon et violoncelle (en *si* bémol, *mi* bémol, *la* majeur et deux en *fa*). Gerber cite douze trios semblables, et douze solos pour luth, de Kohaut.

KOHAUT (François), virtuose sur le cor de bassette et la trompette, est né à Vienne, et vraisemblablement il est un descendant du célèbre

luthiste Charles Kohaut. En 1817, il s'est rendu en Russie. Deux ans après, il était au service d'un noble russe, propriétaire d'une terre située aux environs de Moscou. En 1824, il habitait encore cette ville où il s'était fait entendre avec succès. On connaît de sa composition : Rondeau pour cor de bassette avec orchestre, op. 4, Offenbach, André.

KOHL (Jean), luthier à Munich, dans la seconde moitié du seizième siècle, y eut, en 1599, le titre de luthier de la cour avec un traitement annuel. On voit dans d'anciens comptes que la cour lui payait un luth deux florins.

KOHL (Wenceslas), né en 1753 à Quatiernb, en Bohême, apprit à Prague la musique comme enfant de chœur, puis se livra à l'étude du cor et acquit beaucoup d'habileté dans l'exécution. En 1784, il se rendit à Paris où il fit graver : 1° Six quatuors pour cor, violon, alto et basse, op. 1, Paris, Sieber. 2° Six *idem*, op. 2, *ibid.* 3° Six *idem*, op. 3, Paris, Imbault.

KOLB (le P. Carloman), bénédictin au monastère d'Aschbach, en Bavière, vivait au milieu du dix-huitième siècle. Il paraît avoir été un organiste distingué, si l'on en juge par un recueil de préludes, de versets et de finales pour l'orgue, qu'il a publié sous ce titre : *Preambularum, vers. et cadentiarum durch die Kirchentœne stechen lassen*, Augsbourg. 1750, in-fol.

KOLB (Jean-Baptiste), né à Neudettelsau, village de la Franconie, le 31 août 1743, vécut à Furth, près de Nuremberg, comme musicien. Il passait pour élève de Haydn ; mais cela paraît peu vraisemblable. Dans un voyage qu'il fit à Paris, vers 1782, il y fit graver six quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, de sa composition. Ses autres ouvrages se trouvaient plus tard en manuscrit dans le magasin de Westphall à Hambourg : ils consistaient en cantates et ariettes avec instruments, concertos pour clavecin, deux violons et basse, pièces détachées pour clavecin et divers instruments, quintettes et trios pour hautbois, clarinette et basson.

KOLB (F.). Sous ce nom d'un musicien inconnu, on a publié : 1° Messe allemande pour soprano et orgue (ou pour trois voix, deux violons, flûte, deux cors et contrebasse *ad libitum*), op. 9, Munich, Falter. 2° Messe allemande à une ou deux voix et orgue, op. 11, *ibid.* 3° *Œlbergsmusik* (Musique du mont des Oliviers) pour soprano et orgue (ou à trois voix et contrebasse *ad libitum*), *ibid.*

Un musicien de la chapelle royale de Munich, nommé **KOLB** (K.), a fait représenter dans cette ville, en 1843, un opéra intitulé: *les Souliotes* (die Sulioten), de sa composition. C'est vraisemblablement le même artiste qui a fait imprimer un pot-pourri pour le Zither, à Munich, chez Falter.

KOLBE (...), *cantor* à Potsdam, vers le milieu du dix-huitième siècle, a laissé en manuscrit des cantates spirituelles à quatre voix avec instruments, sur les chorals : *Danket dem Herrn* et *Zum Erntfest erwekte Herzen*. Ces ouvrages se trouvent à la Bibliothèque royale de Berlin.

KOLBE (Cajetan) ; nom défiguré par Gerber et ses copistes, qui en ont fait un double emploi avec *Kolberer* (voyez ce nom).

KOLBE (Antoine), violoniste distingué, né à Seestœdtel, près de Brüx, en Bohême, vers 1740, vécut à Prague, et y fut employé à l'orchestre de l'Opéra ainsi qu'aux églises Saint-Égide et Saint-Jacques, depuis 1775. Son style grandiose, dans les solos et concertos qu'il exécutait en public, excitait une vive admiration. Il passa les dernières années de sa vie malade et dans un état voisin de la misère, tantôt chez les frères minorites, tantôt à l'hôpital Saint-Jacques, et mourut le 30 août 1804. C'était un homme pieux et bienveillant qui, nonobstant son indigence, donnait volontiers des leçons gratuites aux jeunes gens pauvres qui ne pouvaient payer un maître. Il a écrit plusieurs concertos, solos, sérénades, etc., qui sont restés entre les mains de ses amis et de ses élèves. Le maître de concerts Klockel, qui avait reçu de ses leçons pour le violon, en possédait plusieurs.

KOLBE (Charles-Chrétien-Guillaume), candidat des sciences, ingénieur des mines et membre de la Société littéraire de Halberstadt, vécut en cette ville, vers la fin du dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième. En 1830, il publiait encore de nouvelles éditions de ses ouvrages. Dans le premier volume d'un de ses écrits intitulé : *Vermischte Abhandlungen besonders bergmännischen und physikalischen Inhalts* (Différents traités, principalement relatifs aux sciences des mines et de physique, Quedlinbourg, 1794-1796, in-8°), on trouve un article concernant la construction des instruments à cordes, et spécialement de la table d'harmonie.

KOLBERER (Cajetan), moine bénédictin de l'ancienne abbaye d'Andech, dans la haute Bavière, vécut au commencement du dix-huitième siècle. On a sous son nom : 1° *Partus*

primus seu 6 *Dixit Dominus* et 6 *Magnificat pro quatuor vocibus concertantibus, cum quatuor vocibus a capella*, Augsbourg, 1701, in-fol. 2° *Partus secundus, Introïtus breves et faciles secundum claves ordinarias in tres partes divisus, per totum annum*, Augsbourg, 1703, in-fol. On ignore quel est le troisième œuvre de musique d'église de ce moine. 3° *Partus quartus, continens XXX Offertoria festiva ab Adventu usque ad Pentecosten; cum 4 voc. duobus violinis concert. 1 fagotto concordante ad libitum et aliis 4 vocibus a capella seu ripienis*, Augsbourg, 1710, in-fol. A l'époque où le P. Kolberer publia cet ouvrage, il desservait la cure de Paring, appartenant au monastère d'Andech. 4° *Partus quintus in lucem proferens alia XXX Offertoria festiva pro 4 vocibus, 2 violinis concert. et 1 fagotto concordante ad libitum, et aliis 4 voc. ripienis*, Augsbourg, 1719, in-fol. Le P. Kolberer avait mis aussi en musique un opéra allemand pour la maison d'éducation des demoiselles anglaises de Munich. Cet opéra, intitulé : *Jeux de la divine Providence*, fut représenté, en 1714, par les élèves de ce pensionnat, pour le retour du prince électoral Maximilien-Emmanuel.

KOLBERG (Oscar), pianiste et compositeur fixé à Varsovie, est né en 1814, dans une petite ville du gouvernement de Radom. Dès son enfance il commença l'étude de la musique et y fit de rapides progrès. Après avoir suivi les cours du Lycée de Varsovie, il se rendit à Berlin et y reçut, pendant deux ans, des leçons d'harmonie et de composition de Rungenhagen et de Girschner (*voyez* ces noms). De retour à Varsovie, il s'est occupé avec beaucoup d'activité à recueillir les airs populaires de son pays et en a réuni un nombre considérable avec le but d'en publier la collection. La première livraison de ce recueil intéressant a paru à Lemberg, en 1842, sous le titre de *Piesni ludu* : la cinquième fut publiée en 1845. Parmi les compositions de M. Kolberg, on remarque : 1° cinq livres de *Kuiawiaks*, sorte de danse caractéristique de la Pologne, pour piano, œuvres 2, 3, 6, 12 et 19. 2° Deux livres de *Mazourcs*, idem, œuvres 8 et 22. 3° Deux livres d'*Études*, dédiées à Chopin, œuvre 20. 4° *Cracovienne*, œuvre 10. 5° Fantaisie sur l'air national de la Pologne. 6° Grande Valse. 7° Beaucoup de pièces fugitives et de chant avec accompagnement de piano. En 1854, le même artiste a fait représenter au théâtre des Variétés, à Varsovie, un opérette intitulé : *Le retour de Jean*.

KOLBORN (Ernest), dominicain à Mayence, y a publié, en 1736, un ouvrage élémentaire pour le clavecin, intitulé : *Musikalisches A B C, in jedem Buchstaben brauchbar in drey Stück*.

KOLDITZ (Jacques), facteur d'instruments à Rulimbourg, en Bohême, y mourut au mois de novembre 1796, dans un âge très-avancé. Ses violons et altos sont estimés en Allemagne.

KOLDITZ (...), musicien vraisemblablement né en Bohême, a laissé trois concertos pour flûte, et deux concertos pour la barpe, qui se trouvaient en manuscrit en 1782 et 1783 au magasin de musique de Westphall, à Hambourg.

KOLER (Jacques), facteur d'orgues allemand, vécut vers la fin du quinzième siècle. En 1407, il fut chargé de la restauration du vieil orgue de Sainte-Marie à Kœnigsberg. Cet orgue avait onze jeux au clavier et quatre à la pédale, parmi lesquels on remarquait un *cor de chamois*, jeu qui paraît avoir été inventé à peu près au temps de Koler, et peut-être par lui.

KOLLER (Le P. Boniface), bénédictin bavarois, naquit en 1752 à Fœlz, et fit ses études à Munich. Il écrivit dans sa jeunesse la musique de quelques opéras pour le théâtre de la cour, entre autres, *les Lois de la chevalerie*. Le mérite de ces ouvrages valut à leur auteur les bonnes grâces de l'électeur *Clément* de Bavière qui voulut lui donner un emploi à sa cour; mais Koller préféra la solitude, et entra dans l'ordre de Saint-Benoît, à l'abbaye de Bénédict-Bayern. Il en dirigea le séminaire pendant plusieurs années; puis il fut directeur du séminaire du prince électoral, à Munich, où il mourut en 1799.

KOLLESCHOWSKY (Sigismond), violoniste et compositeur, né à Prague, vers 1809, fut admis comme élève au Conservatoire de cette ville, en 1828, et y fit ses études de violon sous la direction du professeur Pixis; Dionys Weber fut son maître d'harmonie et de composition. Sorti de cette institution, il s'est fait connaître avantageusement comme compositeur pour l'église et a été nommé régent du chœur de l'église de Saint-Étienne de sa ville natale. Il est aussi directeur de la *Sophienacademie*. Je ne connais de sa composition que les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Veni sancte Spiritus*, à quatre voix, orchestre et orgue, à Prague, chez Hoffmann. 2° *Adagio religioso*, pour deux clarinettes et deux bassons, *ibid*.

KOLLMANN (Auguste-Frédéric-Charles), organiste de la chapelle allemande du roi d'Angleterre, à Saint-James, naquit en 1756 à Engelbastel, près de Hanovre, où son père était organiste et maître d'école. Après avoir fait ses premières études avec le fils du pasteur de son village, il alla les continuer, à l'âge de quatorze ans, au collége de Hanovre, où il resta pendant deux années. Ensuite il étudia la théorie de la musique, le clavecin et l'orgue sous la direction de J.-C. Bœttner, bon organiste, et employa cinq ans à acquérir toutes les connaissances qui constituent le musicien instruit. En 1779, il fut admis comme élève dans l'école normale de l'électorat de Hanovre. Les leçons qu'il y reçut lui furent utiles, dans la suite, pour ses écrits et pour l'enseignement. Pendant ce temps, il entendait souvent Bœttner, ou le remplaçait à l'orgue, et cette circonstance lui fit acquérir du talent dans la pratique. Vers la fin de 1781, il fut appelé à Lüne, près de Lunebourg, comme organiste d'un chapitre protestant de dames nobles; mais il y resta peu de temps, parce que le roi d'Angleterre demanda au gouvernement de Hanovre un organiste pour sa chapelle allemande. On jeta les yeux sur Kollmann, qui accepta et se rendit à Londres dans l'automne de 1782. La place d'organiste de la chapelle l'obligeait à s'occuper de l'éducation des enfants de chœur, et à leur donner quatre leçons chaque semaine; cependant, il trouva assez de temps pour écrire plusieurs ouvrages considérables concernant l'harmonie et la composition. Plus tard, par des motifs qui ne sont point connus, il perdit cette place; mais il continua d'enseigner dans beaucoup de nobles familles. Il est mort à Londres au mois de novembre 1824, à l'âge de soixante-huit ans.

Les productions de Kollmann se divisent en trois classes, savoir : I. *Écrits théoriques*, II. *Ouvrages didactico-pratiques*. III. *Compositions*. En voici la liste : 1° *An Essay on Musical Harmony, according to the nature of that science and the principles of the greatest musical authors* (Essai sur l'harmonie musicale, suivant la nature de cette science et les principes des auteurs les plus célèbres), Londres, 1796, in-fol., 146 pages de texte et quarante d'exemples. Une deuxième édition de ce livre a été publiée avec des additions considérables et publiée à Londres, en 1812, grand in-4°. Dans cet ouvrage, qui est divisé en dix-huit chapitres, Kollmann suit les principes de Kirnberger, et souvent se borne à le traduire. Mais Kirnberger ayant laissé incertains beaucoup d'accords dont il n'avait pas saisi le mécanisme de la substitution réuni à celui de la prolongation, Kollmann a pris pour guide, dans cette partie de son ouvrage, la théorie de Marpurg, imitation de celle de Rameau. De cet amalgame de deux théories opposées, résulte un défaut choquant d'unité de doctrine que tous les efforts de Kollmann n'ont pu dissimuler. 2° *A New Theory of Musical Harmony, according to a complete and natural system of that Science* (Nouvelle théorie de l'harmonie musicale, suivant un système complet et naturel de cette science), Londres, 1806, 92 pages de texte et 36 planches d'exemples, in-fol. Kollmann avait aperçu l'anomalie des deux systèmes d'harmonie qu'il avait essayé de réunir dans son premier ouvrage publié dix ans auparavant; il cherchait une base plus uniforme, et il crut l'avoir trouvée dans le système de Ballière, développé par l'abbé Jamard (*voyez* ces noms). C'est ce même système, inconnu jusqu'alors en Angleterre, et qui repose sur une fausse progression arithmétique, dérivée de l'échelle du cor, que Kollmann a voulu faire adopter comme la seule théorie naturelle de l'harmonie. Il paraît que ce système trouva des lecteurs et des partisans, car, en 1812, il donna une nouvelle édition de son ouvrage, avec quelques corrections. 3° *An Essay on practical musical Composition, according to the nature of that science, and the principles of the greatest musical authors* (Essai sur la composition pratique de la musique, suivant la nature de cet art, etc.), Londres, 1799, in-fol. Dédié au roi d'Angleterre. Cet ouvrage, formant la suite du premier, fait avec lui un corps de doctrine et d'exemples pratiques pour la composition. On y trouve des règles pour la forme des différentes pièces de musique, pour les fugues, les canons, l'instrumentation, etc., avec des exemples pris dans les œuvres de Jean-Sébastien Bach et de ses fils, de Graun, Hændel, Kirnberger, Fasch et Marpurg. Une deuxième édition de ce livre a été publiée à Londres en 1812. 4° *A Practical Guide to Thorough-Bass* (Guide pratique de la basse continue), Londres, 1801, in-fol. Cet ouvrage, où l'on ne trouve que des instructions sommaires concernant la forme et la succession des accords, renferme particulièrement des exercices d'accompagnement. Une suite de cette méthode a paru sous le titre : *Second practical Guide of Thorough-Bass*, Londres, 1807, in-fol. On trouve souvent les deux par-

ties réunies en un seul volume. Le professeur de piano et d'harmonie P. King attaqua un passage de ce livre dans l'avertissement de la deuxième partie de son *Traité général de musique* (voyez King); Kollmann fit paraître, en réponse à cette attaque, un pamphlet intitulé : 5° *A Vindication of a passage in the Practical Guide to Thorough-Bass, against an advertisement of Mr M.-P. King* (Défense d'un passage du Guide pratique de l'harmonie, contre un avertissement de M. M.-P. King), Londres, 1802. 6° *A second Practical Guide to Thorough-Bass*, Londres, 1807, in-fol. C'est une suite au premier guide pratique. 7° *The Quarterly musical register*. Écrit périodique sur la musique, dont le premier et le second numéros seulement ont paru en 1812, et qui n'a point été continué. Le premier contient : 1° Une liste chronologique des publications du même genre qui avaient précédé le *Quaterly musical register*; 2° Une revue de la musique en Angleterre depuis 1789 jusqu'en 1812; 3° Une notice sur J.-S. Bach et ses ouvrages; 4° Une analyse des ouvrages théoriques de Kollmann; 5° Une analyse de la Grammaire musicale de Callcott; 6° Des remarques sur le tempérament artificiel, d'après les trois systèmes des musiciens anglais Hawkes, Loehsman et Liston. Dans le second numéro, on trouve : 1° Une revue de la musique en Allemagne; 2° Une notice sur la vie et les ouvrages de Mozart; 3° La fin de l'analyse des œuvres théoriques de Kollmann.

Dans la seconde classe des productions de ce musicien, on remarque : 8° *Twelve analysed Fugues for two performers, with double counterpoints in all intervals, and introductory explanations* (Douze fugues à quatre mains analysées, avec des contrepoints doubles à tous les intervalles, et des explications préliminaires). Il a été fait deux éditions de cet ouvrage : la seconde a été publiée en 1823. 9° *The Melody of the hundredth Psalm with examples and directions for a hundred different harmonies in four parts* (la Mélodie du centième psaume avec des exemples et des instructions pour cent harmonies différentes à quatre parties), op. 9, Londres, 1809. 10° *An introduction to the Art of Preluding and Extemporizing* (Introduction à l'art de préluder et d'improviser), op. 3, Londres, 1791. 11° *The first beginning on the piano forte, according to an improved method of teaching beginners* (le Premier Elément du piano forte, d'après une méthode perfectionnée pour enseigner aux commençants), Londres, 1796. 12° *An introduction to the modulation* (Introduction à l'art de moduler), op. 11, Londres, 1820. 13° *An Analysed Symphony for the piano forte, violin and bass*, Londres, 1799. 14° *A rondo on the chord of the diminished Seventh*. (Rondo sur l'accord de septième diminuée), une feuille gravée, in-fol., Londres, 1810. Des observations de Kollmann sur le système d'enseignement de Logier ont été insérées dans la *Gazette musicale de Leipsick* (t. XXIII p. 768, 785, 801, et t. XXIV, *Intelligenzblatt*, p. 9). Elles ont été ensuite recueillies et réunies avec celles de C.-F. Müller, professeur de musique à Berlin, en une brochure intitulée : *Ueber Logier's Musikunterrichts System*, Munich, Falter, in-8° de 59 pages. Ces observations sont extraites d'un long article sur le même sujet, qui a été publié dans le *Quarterly musical Magazine and Review* (t. 1, p. 111-139). La liste des compositions de Kollmann renferme : 15° Six cantiques avec de nouvelles mélodies chorales et basse continue, Leipsick, Breitkopf. 16° Six sonates pour le clavecin, op. 2, Londres. 17° Six petites sonates, *idem*, op. 4, *ibid.* 18° Divertissement pour trois exécutants sur un seul piano, Londres, 1800. 19° Concerto pour piano et orchestre, exécuté en public par l'auteur en 1804, op. 8, *ibid.* 20° Plusieurs chansons anglaises, *ibid.*

Le fils de Kollmann (Georges-Auguste), né à Londres en 1780, fut organiste de la chapelle allemande, et mourut dans cette ville, le 19 mars 1845. On a de cet artiste trois grandes sonates pour le piano, avec violon obligé pour la seconde sonate, op. 1; Londres, Goulding.

KOMOROWSKA (la comtesse Stéphanie), dame russe, née à Mittau, a reçu des leçons de piano des artistes les plus renommés à Pétersbourg et à Paris. Elle possède un talent distingué sur son instrument et a composé des choses agréables dont voici les titres : 1° Fantaisie sur un motif de *Preciosa* pour piano; Mittau, Reyher. 2° *Mes Adieux*, andante pour piano; *ibid.* 3° Pensée fugitive; *idem*, ibid.

KONING (Louis DE), facteur d'orgues à Cologne, fut appelé en Hollande pour terminer le grand orgue de l'église Saint-Étienne, à Nimègue, que le facteur Chrétien Müller, devenu malade en 1770, n'avait pu exécuter. De Koning employa trois années à faire cet ouvrage, composé de cinquante-sept jeux, dont quelques-uns de seize pieds, trois claviers, pédale et huit soufflets.

KONING (David), pianiste et compositeur hollandais, est né à Rotterdam, en 1820. Fils d'un négociant, il était destiné au commerce; mais son père, amateur passionné de musique, voulut qu'il cultivât cet art pour lequel il laissait apercevoir les dispositions les plus heureuses. Dés l'âge de douse ans, il jouait avec facilité de plusieurs instruments, particuliérement du piano; ce qui ne l'empêchait pas de travailler aux affaires commerciales de la maison paternelle. En 1834, son pére le conduisit à Francfort-sur-le-Mein, dans une maison de commerce, afin qu'il y prît l'habitude de parler la langue allemande; mais ne voulant pas qu'il négligeât la musique, il lui donna pour maître de piano et de composition l'excellent professeur Aloys Schmitt. Pendant quatre ans, le jeune Koning reçut des leçons de cet artiste qui, ayant reconnu la belle organisation de son éléve pour l'art, lui donna le conseil de s'y consacrer exclusivement, et de renoncer à la carriére de commerçant. Koning écrivit plusieurs compositions sous la direction de son maître, partieulièrement trois grandes ouvertures d'orchestre. Quand il retourna à Rotterdam, en 1838, son instruction pratique de compositeur était complète, quoiqu'il ne fût âgé que de dix-huit ans. Devenu libre de se livrer sans réserve à son penchant d'artiste, il n'eut plus d'autre occupation que la musique, étudia les œuvres des maîtres célèbres et les prit pour modèles dans ses travaux. Des quatuors d'instruments à cordes et des sonates de piano furent ses premières productions aprés son retour dans sa ville natale. En 1839, il écrivit une quatrième ouverture pour le concours ouvert par la Société néerlandaise, instituée pour l'encouragement de la musique, et nonobstant la jeunesse de l'auteur, cet ouvrage obtint le prix, et la partition de l'ouverture de Koning fut publiée aux frais de cette institution. Dans la même année, il publia à Bonn, chez Simrock, un *Domine Salvum fac regem*, avec orchestre, op. 1, composé pour le roi des Pays-Bas. Cette composition, d'un grand développement, a été analysée par G.-W. Fink, dans la *Gazette générale de musique de Leipsick* (année 41ᵉ, p. 944). L'ouverture couronnée, œuvre 7ᵉ, parut en 1840, à Rotterdam, chez H. Paling. Des fantaisies et variations pour le piano, des études, une symphonie à grand orchestre, ont succédé aux premières œuvres. Postérieurement, Koning a résidé à Paris, à Londres, à Vienne; mais les renseignements manquent sur ses travaux.

KONINK (Servaas DE), maître de musique à Amsterdam, au commencement du dix-huitième siécle, a fait imprimer quelques ouvrages de musique instrumentale, de sa composition, parmi lesquels on remarque : 1° *Douze sonates à flûte seule, violon ou hautbois et basse continue*, Amsterdam, Roger, in-4° oblong. 2° *Trios pour flûtes, violon ou hautbois*, ibid. 3° *Hollandsche minne en drink liederen*, in-8°, *ibid.*

KONTSKI (DE), famille de musiciens polonais qui, dans la réunion de ses membres, bien jeunes encore, a excité l'étonnement de l'Europe entière. Le pére, Grégoire de Kontski, descend de l'ancienne famille polonaise Brochwitsch; mais il n'était que simple employé du tribunal civil de Cracovie, en 1810. La mére, née *de Rozika*, appartient aussi à la noble maison de Trojanow. Le fils aîné, Charles, est né le 6 septembre 1815; sa sœur, Eugénie, le 28 novembre 1816; Antoine, deuxiéme fils, le 27 octobre 1817; Stanislas, le 8 octobre 1820. Tous ont vu le jour à Cracovie. Apollinaire, dernier enfant de cette famille, est né à Varsovie, le 23 octobre 1823. Les dispositions merveilleuses de Charles pour la musique frappérent son pére, assez bon musicien et qui jouait de plusieurs instruments. Il avait à peine atteint l'âge de cinq ans lorsqu'on lui mit entre les mains un violon, dont il joua bientôt de manière à exciter l'étonnement de ceux qui l'entendirent. Dans le même temps, son pére lui enseigna les règles de la versification, qu'il apprit sans peine et qu'il n'a jamais oubliées. Antoine et Eugénie, qui avaient choisi le piano pour leur instrument, y firent aussi de rapides progrès. Dans les premiers temps, Kontski ne songeait point à tirer parti de leurs talents; il ne leur enseignait la musique que comme un délassement, et cet art ne les occupait que dans les intervalles du temps où ils ne fréquentaient pas les écoles. Cependant les progrés remarquables de ces enfants fixérent enfin son attention; il leur accorda tous ses soins, et le 3 février 1822, il donna son premier concert avec eux. L'étonnement des habitants fut au comble quand ils entendirent ces virtuoses en herbe, dont l'aîné avait sept ans. Un second concert n'eut pas moins de succés que le premier. Kontski prit alors la résolution de ne rien négliger pour compléter l'éducation de ses enfants. Il donna sa démission de son emploi, et obéit à un ordre du gouvernement qui l'appelait à Varsovie pour faire entrer les jeunes gens au Conservatoire de cette ville. La protection de la comtesse Zamaïska contribua à leur faire rece-

voir une instruction solide dans l'art; elle eut aussi part à la nomination de Kontski, le père, à la place d'inspecteur du Lycée de Varsovie. En 1825, Charles fit ses premiers essais de composition en écrivant des polonaises, des mazurkes et d'autres petits morceaux qui furent alors publiés. L'empereur Alexandre, qui se trouvait à Varsovie, au mois de mai 1825, accepta la dédicace d'une de ces bagatelles, et promit sa protection aux enfants de Kontski; mais il ne revit plus Pétersbourg, et sa mort laissa la famille des jeunes artistes dans son ancienne situation. Charles et Antoine ayant achevé leurs études au Conservatoire, et tous deux ayant acquis un talent extraordinaire pour leur âge, le premier devint le modèle de son frère Apollinaire, qui déjà jouait du violon, et le second fut celui de Stanislas sur le piano. En 1827, toute la famille entreprit son premier voyage et prit sa route par Lemberg, Wilna et Mittau, pour se rendre à Pétersbourg. Partout elle donnait des concerts, et partout elle excitait l'admiration. Stanislas commençait à se faire entendre sur le piano, et déjà le petit Apollinaire, âgé de quatre ans et demi, jouait du violon devant de nombreuses assemblées. Arrivés à Pétersbourg, au mois de janvier 1829, les Kontski y demeurèrent six mois, pendant lesquels ils donnèrent plusieurs concerts, et jouèrent devant la famille impériale avec un succès d'enthousiasme. Charles y prit aussi des leçons de composition chez Bianchi. A Moscou, Antoine reçut des conseils de Field pour ses compositions de piano, et le jeune artiste dédia à ce maître son concerto en *fa*, morceau d'une prodigieuse difficulté. La famille partit de Moscou au mois de juillet 1830, voyageant avec lenteur, à cause du choléra, et s'arrêta longtemps dans la Gallicie, où elle rencontra Lipinski : elle n'arriva à Cracovie qu'au mois d'octobre 1831. L'année suivante, elle recommença ses voyages en se dirigeant sur Vienne, et depuis lors elle a visité la Hongrie, la plus grande partie de l'Allemagne, la Suisse, l'Angleterre et une partie de la France. (*Voyez* les notices suivantes de chacun des membres de la famille Kontski devenus artistes.)

KONTSKI (Charles), l'aîné des quatre frères de ce nom, n'a pas réalisé d'une manière complète les espérances qu'il donnait dans son enfance comme violoniste. Il s'est fixé à Paris et s'y livre à l'enseignement de son instrument. On a vu, dans l'article précédent, qu'il a commencé l'étude de la composition à Pétersbourg, et qu'il reçut des leçons de Bianchi concernant l'art d'écrire en musique. Arrivé à Paris, il continua cette étude sous la direction de Reicha. Il a écrit quatre quatuors pour deux violons, alto et basse; deux quintettes, dont le dernier est son œuvre 27ᵉ, et un sextuor pour deux violons, deux altos, violoncelle et contrebasse, lequel obtint un succès d'estime dans une séance publique où il fut exécuté par lui et plusieurs des meilleurs artistes de Paris. Les autres productions de M. Charles Kontski sont : 1° Duo pour piano et violon, op. 1. 2° Grand duo pour piano et violon sur des thèmes de Schubert, op. 2. 3° Trois mélodies originales pour piano, op. 3. 4° Fantaisie pour violon, op. 4. 5° Variations sur un thème original.

KONTSKI (Antoine), pianiste distingué, a vécu quelques années à Paris, puis a parcouru l'Espagne, le Portugal, et a joué avec succès à Madrid, à Séville et à Lisbonne. Après un court séjour à Londres, il revint à Paris et s'y livra à l'enseignement du piano. Plus tard, il visita Berlin, Posen, Varsovie où son talent produisit une profonde impression. Il donna ensuite des concerts dans les villes principales de la Lithuanie, de la Podolie et de l'Ukraine. Arrivé à Pétersbourg, il s'y est fixé comme professeur de piano. En 1857, il y a organisé des séances pour l'exécution de la musique classique. Les compositions ou arrangements de cet artiste s'élèvent au nombre d'environ cent cinquante œuvres de fantaisies, variations, études, méditations et pièces de salon et de concert.

KONTSKI (Stanislas), troisième frère des précédents, est fixé à Paris depuis l'arrivée de sa famille en cette ville. Élève en partie de son frère Antoine pour le piano, il ne s'est pas élevé au même degré d'habileté; mais il est considéré comme un des bons professeurs de son instrument. Il a publié environ vingt œuvres de pièces légères, telles que valses, marches, nocturnes, caprices, etc.

KONTSKI (Apollinaire), le plus jeune des quatre frères, et violoniste imitateur de Paganini, a obtenu de brillants succès dans toutes les contrées européennes qu'il a parcourues. La Pologne et la Russie ont retenti des applaudissements qui lui ont été prodigués. La partie la plus remarquable de son talent consiste principalement dans la dextérité de la main gauche. Son premier concert à Pétersbourg fut donné au théâtre Michel, le 28 mars 1851. Dans l'année suivante, il visita Moscou, puis il parcourut les diverses provinces de l'empire de Russie. De retour à Pé-

tersbourg, il y reçut le diplôme de premier violon solo de l'empereur de toutes les Russies. On a de cet artiste quarante-cinq œuvres pour son instrument et pour le piano, soit publiées, soit inédites. Il donne à quelques-uns de ses morceaux avec accompagnement d'orchestre ou de piano, le titre de *poëmes musicaux*. Sa fantaisie sur les motifs de *Lucie de Lammermoor*, jouée par lui, a toujours eu beaucoup d'applaudissements. On a publié sur M. Kontski : *Notice sur Apollinaire de Kontski, sa naissance, sa vie, ses œuvres, ses études et ses succès jusqu'à ce jour*, par Justin Dupuy, Bordeaux, 1847, in-8°.

KONWALYNKA (Paul), compositeur, naquit à Sagolza, en Hongrie, dans la première moitié du dix-septième siècle. Après avoir demeuré quelque temps à Prague, puis à Vienne, il voyagea et arriva jusqu'à Jéna, où ses ouvrages lui firent la réputation d'un musicien habile. En 1672, il y fit imprimer un chant pour basse solo avec accompagnement de viole *da braccio*, sur les paroles : *Christe, tibi vivo, moriar; tibi, Christe, resurgam, etc.*

KOPCZYNSKI (Janus), pianiste et compositeur amateur, est né en 1831, à Holadki, propriété de sa famille, en Ukraine. Les premières leçons de piano lui furent données par Ignace Platon Kozlowski (*voyez* ce nom). Arrivé à Paris, il s'est livré à l'étude sérieuse de cet instrument sous la direction de Charles-Valentin Alkan. M. Kopczynski a écrit six études pour le piano, dans le style brillant, trois romances sans paroles et plusieurs Mazoures.

KOPP (Georges), organiste à Passau, vers le milieu du dix-septième siècle, naquit en Bohême et vécut longtemps à Prague. En 1650, il a fait imprimer à Passau, chez Georges Hœller, huit antiennes de la Vierge, de sa composition. Walther cite aussi, dans son *Lexique de musique* (p. 344), un œuvre de messes à cinq et six voix, de cet artiste, comme ayant été publié ; mais il n'indique ni la date ni le lieu de l'impression.

KOPP (Le P. André), religieux augustin, né en Bavière, dans les premières années du dix-huitième siècle, a fait imprimer un recueil de musique d'église de sa composition, intitulée : *Promptuarium musico sacrum*, consistant en deux messes à quatre voix, violons et orgue, deux offertoires, deux litanies de la Vierge, un *Te Deum*, un *Miserere*, deux *Magnificat*, deux *Salve Regina*, un *Alma*, un *Ave Regina*, et un *Regina Cœli*, Augsbourg, 1756, in-fol.

KOPPRASCH (Wenceslas), bassoniste attaché à la chapelle de Dessau, vers la fin du dix-huitième siècle, était vraisemblablement né en Bohême. Il a écrit pour le théâtre de Dessau un opéra intitulé : *Einer jagt den Andern* (L'un chasse l'autre). On connaît aussi de sa composition : 1° Air avec variations pour basson avec orchestre, op. 1. 2° Concerto pour le basson avec orchestre, op. 2. 3° Symphonie concertante pour deux bassons, *idem*, op. 3. 4° Six valses pour le piano, *ibid*.

KOPPRASCH (G.), fils du précédent, né à Dessau, fut attaché d'abord à la musique d'un régiment prussien, puis entra à l'orchestre du théâtre royal de Berlin, où il se trouvait en 1824. On a de sa composition : 1° Six quatuors courts et faciles pour quatre cors, Leipsick, Kollmann. 2° Douze petits duos pour deux cors, *ibid*. 3° Trois grands duos, *idem*, *ibid*. 4° Six sonates pour deux cors, deux trompettes et trois trombones. Leipsick, Peters. 5° Soixante études pour cor alto (premier cor), op. 5, *ibid*. 6° Soixante études pour cor basse (second cor), *ibid*. Kopprasch adopta ces dénominations de *cor alto* et *cor basse* d'après la méthode de cor de Dauprat.

KOPRZIWA (Wenceslas), surnommé *Urtica*, naquit à Brdloch, en Bohême, le 8 février 1708. Après avoir terminé ses études à Prague, il fut nommé organiste et recteur du collége à Czytolib ; il en remplit les fonctions pendant cinquante-sept ans. Il vivait encore près de son fils à Czytolib, en 1787. Koprziwa a composé beaucoup de musique d'église qui est connue en Bohême sous le nom d'*Urtica*, et qui est restée en manuscrit.

KOPRZIWA (Charles), fils du précédent, fut un des meilleurs élèves du célèbre organiste Segert. Il naquit à Czytolib, le 9 février 1756, et alla étudier la musique à Prague. En sortant de l'école de Segert, il retourna chez son vieux père, qui ne jouit pas longtemps du plaisir d'admirer son talent, car Charles mourut à l'âge de vingt-neuf ans, le 16 mai 1785. Quoiqu'il ait si peu vécu, il a écrit beaucoup de musique d'église, d'orgue et de concert, où l'on remarque un génie élevé. Parmi ses ouvrages, qui tous sont restés en manuscrit, on peut citer : 1° Sept messes solennelles. 2° Trois offertoires. 3° Trois motets. 4° Douze symphonies. 5° Huit concertos d'orgue, et un grand nombre de fugues et de préludes. Il a formé plusieurs élèves distingués, au nombre desquels était son frère

cadet, Jean-Baptiste Koprziwa, qui lui succéda comme organiste à Czytolib.

KORB (Jean-Frédéric), né en Bavière, fut organiste à Diessenhoven (Suisse), vers le milieu du dix-huitième siècle. Il a fait imprimer à Nuremberg, en 1756, une suite de pièces pour le clavecin, intitulée : *Musikalische Gemuthsergœtzung, bestehend in 6 Klavier-parthien*, première et deuxième parties, in-4°.

KORNACHER (L.), d'abord étudiant en droit, devint ensuite élève de l'abbé Vogler, et fit avec lui un voyage à Paris, en 1784. On connaît sous son nom : 1° Chansons de l'école de chant de Manheim, publiées à Mayence. 2° Premier concerto de clavecin, sans accompagnement; *ibid.; deuxième idem*, Paris. 3° Sonates pouc le clavecin, op. 1, 2 et 3; *ibid.*

KOSOD (Biörge-Possoholan), docteur en théologie, chapelain et prédicateur du château, à Copenhague, naquit à Mariagor, dans le Jutland, le 24 janvier 1752. Il est auteur d'une dissertation historique et philosophique intitulée; *Musikens infleydelse paa Mennesket* (Influence de la musique sur l'espèce humaine), Copenhague, Niels Christensens, 1804, in-8° de 104 pages. L'auteur de cet opuscule s'y livre à l'examen des effets moraux de la musique chez les anciens et chez les modernes.

KOSPOTH (Othon-Charles-Erdmann, baron DE), né à Mühltroff, en Saxe, vers le milieu du dix-huitième siècle, voyagea dans sa jeunesse en Italie, puis eut le titre de chambellan du roi de Prusse, et fut chanoine séculier à Magdebourg. Il mourut à Berlin, le 23 juin 1817. Depuis 1782, il s'est fait connaître avantageusement comme compositeur par les ouvrages suivants : 1° *Der Freund deutscher Sitten* (l'Ami des mœurs allemandes), petit opéra. 2° *Der Irrwisch* (le Feu follet). 3° *Adraste et Isidore.* Des airs de ces deux derniers ouvrages, arrangés pour le piano, ont été publiés à Berlin, par Rellstab. 4° *Bella et Fernando* ou *le Satyre.* 5° *Der Mædchenmarkt zu Ninive* (le Marché de filles à Ninive), 1795. 6° *Le Pouvoir de l'harmonie*, cantate exécutée à Berlin, à l'ouverture du Concert d'amateurs. 7° Un oratorio écrit à Venise et exécuté avec succès en 1787. 8° Chansons à voix seule avec accompagnement de piano; Brunswick, 1795. 9° Symphonie à grand orchestre (en *sol*), op. 22; Brunswick, Spehr. 10° *Idem* (en *la*), op. 23, *ibid.* 11° *Idem* (en *ré*), op. 24, *ibid.* 12° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 8; Offenbach, André. 13° Six trios pour violon, alto et basse, op. 1, *ibid.* 14° Six quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 5, *ibid.* 15° Sérénade pour piano, hautbois, deux cors de bassette et basson, op. 19; *ibid.* 16° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 10; Spire, Bossler. 17° Grande sérénade pouc deux violons, deux altos, deux cors, violoncelle et contrebasse, op. 11; *ibid.* 18° *Composizioni sopra il Pater noster, consistente en 7 sonate caratteristiche con un introduzione per 2 violini, 2 oboe, 2 corni, fagotto, viola et basso*, op. 2; Darmstadt, 1794. 19° Concerto pour hautbois et orchestre, *ibid.* Quelques ouvectures de ses opéras ont été aussi publiées. Kospoth a laissé en manuscrit un *Miserere* à quatre voix et orchestre, qui est à la Bibliothèque de Berlin.

KOSSAK (Charles-Ernest), critique de la nouvelle école qui commença à se produire, tant en France qu'en Allemagne, avec le romantisme. Il naquit à Berlin, vers 1818. Une brochure qu'il publia sous ce titre : *Aphorismen über Rellstab's Kunstkritik* (Aphorismes sur la critique d'art de Rellstab), Berlin, C.-W. Esslinger, 1846, fit quelque sensation en Allemagne par sa hardiesse, et par son ton tranchant et dogmatique. Il y professait des doctrines musicales assez semblables à celles de Richard Wagner. Quelques rédactions de journaux recherchèrent alors la collaboration de l'auteur de cet écrit; mais son feu s'était épuisé dès le premier jet, et rien de lui depuis lors n'a fixé l'attention.

KOSSMALY (Charles), compositeur et écrivain sur la musique, est né en Silésie et a fait vraisemblablement ses études musicales à Breslau. En 1842, il était directeur d'orchestre de la chapelle de Detmold, et il occupa cette position pendant plusieurs années. A la même époque, il fournit à la *Gazette générale de musique de Leipsick* quelques bons articles de critique. En 1845, il était de retour à Breslau, avec le titre de directeur de musique, et il faisait exécuter quelques-unes de ses compositions pour l'orchestre. Postérieurement on le trouve à Stettin où, toutefois, il ne paraît pas être resté. Les biographes allemands gardent un silence absolu sur cet artiste. On a de lui une sorte de supplément de la *Biographie des musiciens silésiens*, publiée pac C.-J.-Adolphe Hoffmann, en 1830 (voyez C.-J.-Ad. Hoffmann). M. Kossmaly a eu pour collaborateur M. *Carlo*, nom inconnu dans la littérature de la musique. Aucun ordre systématique n'est suivi dans la nomenclature des artistes dont il est parlé dans cet ouvrage. Il parut en quatre

suites dans chacune desquelles la succession alphabétique recommence. M. Kossmaly a donné à son livre le titre de : *Schlesisches Tonkünstler Lexikon, enthaltend die Biographien aller Schlesischen Tonkünstler, Componisten, Cantoren, Organisten, Tongelehrten, Textdichter, Orgelbauer, Instrumentenmacher, etc. Nebst genauer Angabe aller Schlesischen musikalischen Institute, Vereine, Musikschulen, Liedertafeln,* etc. (Dictionnaire des musiciens de la Silésie, renfermant les biographies de tous les musiciens silésiens, compositeurs, cantors, organistes, théoriciens, poëtes lyriques, constructeurs d'orgues, fabricants d'instruments, avec des renseignements exacts sur toutes les institutions musicales de la Silésie, académies, écoles de musique, sociétés de chant, etc.), Breslau, Ed. Trevent, 1846-1847, quatre suites in-8°, formant un volume de trois cent trente-deux pages. Le titre de *Dictionnaire* ne convenait pas à cet ouvrage où l'ordre alphabétique est quatre fois interverti; mais les notices, particulièrement celles qui sont signées du nom de Kossmaly, sont faites avec soin et fournissent des renseignements exacts. Comme compositeur, cet artiste a mis au jour plusieurs recueils de chants à quatre voix (soprano, contralto, ténor et basse), en partition; Breslau, Leuckart. Des romances allemandes, avec accompagnement de piano; Berlin, Kosmar, 1830; trois *Lieder* à voix seule, avec piano et cor obligé; Leipsick, Wunder; d'autres *Lieder* avec piano et clarinette obligée; Cassel, Appel; des chants pour quatre voix d'hommes, op. 10, etc.

KOSTHA BEN LOUKA (Kostha, fils de Lucas), philosophe chrétien, arabe de naissance, vécut dans la seconde moitié du neuvième siècle. Parmi ses ouvrages se trouve un traité de musique, dont le manuscrit, indiqué par Casiri (*Biblioth. arabico-hispana*, t. I, n° 420), existe à la Bibliothèque de l'Escurial.

KOTZWARA (François), né à Prague, a voyagé quelque temps en Allemagne et en Hollande, puis s'est fixé à Londres en 1793, et y est mort dans les dernières années du dix-huitième siècle. On a publié de sa composition : 1° *La Bataille de Prague* pour piano, violon et violoncelle, Berlin, Lischke; Hambourg, Bœhme. Ce morceau a été célèbre vers la fin du dix-huitième siècle. 2° Trois sonates pour piano et violon, op. 34, Offenbach, André. 3° Trois sonates pour piano seul, op. 36, Manheim, Heckel. 4° Sonate pour clavecin à quatre mains, Amsterdam, 1785. 5° Sérénades pour violon, alto, violoncelle et deux cors, *ibid.* 6° Trois solos pour alto, Londres. Je me souviens que ce bon Kotzwara passa à Mons, au printemps de 1792, et qu'il vint visiter mon père. Il m'entendit jouer sur le piano des sonates de Mozart. L'après-midi, il revint, apportant sa *Bataille de Prague*, qu'il venait d'achever, et qui obtint une grande célébrité vers la fin du dix-huitième siècle; je la lui jouai immédiatement, accompagné par mon père sur le violon et par lui sur le violoncelle. Ravi de ce qu'à l'âge de huit ans, j'avais pu jouer ce morceau à première vue, ce digne homme me prit entre ses bras et me prédit, d'un air inspiré, plus de bonheur qu'il ne m'en est avenu. Il jouait bien du piano, du violon, du violoncelle, du hautbois, de la flûte, du basson et du cistre. Pourtant, il ne paraissait pas être dans l'aisance. Il était en voyage pour jouer à Londres la contrebasse au théâtre du Roi et au concert de l'ancienne musique. Son habileté à imiter le style des compositeurs les plus en vogue de cette époque le fit employer par les marchands de musique anglais à écrire des pièces qu'ils publiaient sous les noms de Pleyel, de Haydn et de Mozart (1). Kotzwara aurait pu vivre dans l'aisance, mais ses passions pour le vin et pour les amours faciles le mettaient souvent dans de grands embarras. Vers la fin de 1793, on le trouva pendu dans une maison suspecte de *Chandos street* (*Covent Garden*). Une instruction criminelle fut commencée contre les habitants de cette maison, mais ils prouvèrent que la mort de Kotzwara était le résultat d'un suicide (2).

KOZELUCH (Jean-Antoine), maître de chapelle à l'église métropolitaine de Prague, et l'un des meilleurs compositeurs de la Bohême, naquit à Welwan, le 13 octobre 1738. Dès son enfance, il trouva un protecteur dans le comte de Kolowrat, qui l'emmena dans ses propriétés de Brzeznicz, et le plaça au collége des jésuites en qualité de sopraniste. Il s'y distingua par ses progrès dans la musique. Après plusieurs années passées en ce lieu, il alla continuer ses études à Prague et y apprit les éléments de la composition. Cependant, la nécessité de pourvoir à son existence l'obligea à s'éloigner de cette ville, où il trouvait toutes les ressources nécessaires à son instruction, et à accepter une place de directeur de musique à l'église de Rakonitz; mais il n'y resta pas

(1) W. T. Parks, *Musical Memoirs*. T. I., p. 181.
(2) *Ibid.*

longtemps, ayant été bientôt après nommé directeur du chœur dans sa ville natale. Le désir d'augmenter ses connaissances dans la musique lui fit quitter cette position, au bout de quelque temps, pour retourner à Prague, où il vécut d'abord comme simple basse chantante à Saint-Vith et dans d'autres églises. Ce fut alors qu'il fit de grands progrès dans l'art d'écrire, ayant eu le bonheur d'être accueilli par le célèbre organiste Segert, qui lui donna des leçons de contrepoint. Parvenu à la fin de ses études techniques, il comprit la nécessité de recevoir les conseils de quelque grand maître pour les autres parties de l'art, et son instinct lui persuada qu'il ne pouvait trouver ce maître qu'à Vienne. Les petites économies qu'il avait faites l'aidèrent à s'y rendre. Il y trouva dans ses compatriotes Gluck et Gasmann tout ce qu'il pouvait désirer sous les rapports de l'expérience et du beau sentiment de l'art : tous deux lui firent le meilleur accueil et lui prodiguèrent les enseignements qu'il venait chercher près d'eux. Plus tard, il apprit de Hasse le mécanisme de la coupe des morceaux de musique d'après la méthode italienne. De retour à Prague, Kozeluch y vécut en donnant des leçons de chant et de clavecin jusqu'à ce qu'il fût nommé directeur du chœur de l'école de musique à l'église des religieux de la Croix. Il y forma un grand nombre d'élèves, parmi lesquels il s'est trouvé quelques artistes distingués. Considéré comme le plus grand musicien qui fût à Prague, Kozeluch obtint, le 13 mars 1784, la place de maître de chapelle de l'église métropolitaine, et il en remplit les fonctions jusqu'à sa mort, arrivée le 3 février 1814. Ses compositions lui ont fait dans sa patrie la réputation d'un grand musicien, et les artistes qui ont entendu ses ouvrages avouent que leur mérite n'est point au-dessous de l'estime qu'on leur accorde à Prague; mais telle était la modestie de Kozeluch, tel était son pur amour de la musique, qu'il n'a travaillé que pour l'art lui-même, qu'il ne s'est jamais occupé de sa renommée, et que ses productions sont inconnues à toute l'Europe. Parvenu à l'âge de soixante-dix ans, il eut pourtant, en 1801, la pensée de publier quelques-unes de ses plus belles compositions pour l'église; mais dans un pays si pauvre que la Bohême, il ne put trouver un nombre de souscripteurs suffisant pour couvrir les frais de l'impression, et ce projet fut abandonné. Parmi l'immense quantité d'ouvrages sortis de la plume de Kozeluch, on remarque : 1° *Alexandre aux Indes*, grand opéra, représenté à Prague, en 1774. 2° *Démophon*, idem. 3° *La Mort d'Abel*, oratorio. 4° *Gioas Re di Giuda*, oratorio, exécuté à Prague, le vendredi saint de l'année 1777. 5° Des messes à quatre voix et orchestre pour tous les dimanches et jours de fête de l'année, avec les graduels et offertoires. 6° Quelques messes solennelles et grandes vêpres pour les solennités de l'église. 7° Cinq messes de *Requiem*. 8° Cent seize graduels et offertoires. 9° Cent quarante-sept motets pour toute l'année. 10° Des litanies de la Vierge et des saints. 11° Antiennes de la Vierge, *Salve Regina* et *Regina Cœli*, etc. La Bibliothèque royale de Berlin possède de cet artiste les partitions manuscrits de deux messes solennelles, la première (en *mi* bémol) pour quatre voix et orgue obligé; l'autre (en *ré* majeur), pour quatre voix et orchestre; de plus, l'offertoire *Bonum est confiteri*, à quatre voix et orchestre (en *mi* mineur), et les motets *Omni dis Mariæ me laudes anima*, et *Hæc persona nobis dona*, également à quatre voix et orchestre.

Kozeluch a laissé un fils (Vincent), né à Prague, bon maître de chant et de piano, dont on a quelques bagatelles, entre autres des *Menuets pour le bal du Bretfeld*, publiés en 1797, et des *danses allemandes*, Prague, Polté, 1803.

KOZELUCH (Léopold), né en 1754, à Welwarn, en Bohême, fut un artiste d'instinct qui aurait pu s'élever au plus haut degré de l'art si, moins entraîné par sa facilité à produire, et moins occupé comme maître de piano, il avait pu méditer avant d'écrire, et développer, par des études sérieuses, la richesse d'idées qu'il tenait de la nature. Dès l'âge de neuf ans, il apprit les éléments du chant et du clavecin sous la direction de son cousin Jean-Antoine, déjà très-habile musicien à cette époque. Dans sa onzième année il alla faire ses humanités à Prague, et pendant ce temps il continua de s'instruire dans la musique. Déjà il composait de petits morceaux pour le clavecin, où l'on remarquait de la grâce et de la facilité. Après avoir achevé ses cours de philosophie, de mathématiques et de droit, il écrivit, pour le théâtre national de Prague, la musique d'un ballet qui fut représenté en 1771. Le succès qu'obtint cet ouvrage l'encouragea et lui fit composer, dans l'espace de six ans, vingt-quatre autres ballets, trois pantomimes, et plusieurs airs et chœurs introduits dans différentes pièces. En 1778, il se rendit à Vienne, où il se fit bientôt connaître avantageusement par un très-grand

nombre de compositions de tout genre. L'empereur Joseph II le choisit pour maître de piano de l'archiduchesse Élisabeth, première femme de l'empereur François II. Cette circonstance fut la cause de sa fortune d'artiste, car sa position à la cour lui fournit les moyens d'obtenir, après la mort de Mozart (en 1792), sa nomination de compositeur de la chambre impériale; sinécure à laquelle était attaché un traitement de quinze cents florins, et qui, de plus, donnait de la considération à celui qui la possédait. Le frère de Kozeluch avait établi un magasin de musique à Vienne : il fut le principal éditeur des œuvres du compositeur. Celui-ci, pianiste distingué par le goût et l'expression, avait une multitude d'élèves dans les maisons les plus considérables de Vienne : bientôt cette haute société mit en vogue la musique de Kozeluch de préférence à toute autre. Cette musique ne se fait pas remarquer par un grand mérite de facture; on y trouve même bon nombre d'incorrections; mais la mélodie gracieuse, élégante et facile y abonde. De là vient qu'elle était recherchée par tous les amateurs. En France, le prodigieux succès des œuvres de Pleyel lui fut nuisible, et sa vogue y eut moins de durée qu'en Allemagne. Aujourd'hui, cette musique est complétement oubliée. Kozeluch est mort à Vienne le 8 février 1814, cinq jours après Jean-Antoine, son parent et son maître.

Le nombre des compositions de cet artiste est immense. On y compte, parmi les opéras et les oratorios : 1° *Mazet*, petit opéra français. 2° *Didone abbandonata*, opéra sérieux italien. 3° *Mosè in Egitto*, oratorio écrit en 1787, et exécuté quatre fois à Vienne, au bénéfice des veuves d'artistes, par cent quatre-vingts musiciens. 4° *Judith*, opéra sérieux, écrit par ordre de l'empereur Léopold. 5° *Ottone*, grand ballet héroïque, publié en partition pour le piano. 6° *Les Aventures de Télémaque dans l'île de Calypso*, tableau caractéristique de musique, composé en 1798. 7° *Debora et Sisara*, opéra sérieux. 8° Beaucoup de cantates, dont une grande, à l'occasion du couronnement de l'empereur Léopold II, exécutée au théâtre national de Prague, le 6 septembre 1791; *Complainte de Denis à la mort de Marie-Thérèse; Joseph; la Bénédiction de l'humanité; l'Orage;* la cantate de Pfeffel sur Thérèse Paradies, etc. 9° Beaucoup d'airs détachés et de chœurs pour différentes circonstances. Dans sa musique instrumentale, on cite : 10° Environ trente symphonies à grand orchestre. Il en a été publié deux à Paris, chez Sieber. 11° Deux suites de pièces d'harmonie pour deux hautbois, deux clarinettes, deux cors, deux bassons et contrebasse, Bonn, Simrock. 12° Quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 32 et 33, Paris, Naderman. 13° Concertos pour piano et orchestre, n°s 1 à 11, Paris, Naderman; Offenbach, André. Il en avait écrit, dit-on, plus de soixante, dont trois à quatre mains. 14° Sonates et trios pour piano, violon et violoncelle, au nombre de cinquante-sept, op. 3, 6, 12, 21, 23, 28, 32, 33, 34, 36, 37, 40, 41, 42, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 52. Manheim, Offenbach, Vienne et Paris. 15° Sonates pour piano à quatre mains, op. 4, 10, 11, 13, 19, 29, *ibid.* 16° Sonates pour piano seul, op. 1, 2, 5, 7, 8, 9, 22, 30, 35, 38, 51, 53, *ibid.* 17° Pièces faciles, caprices, etc., op. 43, 45, *ibid.* 18° Sept recueils de menuets, de danses allemandes pour piano, *ibid.* 19° Plusieurs recueils de chansons allemandes et italiennes, avec accompagnement de piano, *ibid.* 20° Six concertos pour violoncelle. Deux seulement ont été gravés. 21° Deux *idem* pour clarinette. 22° Deux *idem* pour cor de bassette. 23° Trois symphonies concertantes pour violon, alto et violoncelle. 24° Symphonie concertante pour deux pianos et orchestre. 25° Concerto pour piano à quatre mains et orchestre. 26° Vingt-quatre ballets et trois pantomimes, pour le théâtre de Prague. La bibliothèque royale de Berlin possède la partition manuscrite de l'Oratorio de Léopold Kozeluch *Mosè in Egitto*, en deux parties, composé en 1792.

KOZLOWSKI (Joseph) (1), né à Varsovie en 1757, apprit dès son enfance la musique dans la chapelle de l'église cathédrale de Saint-Jean, dans cette ville, et montra de bonne heure les plus heureuses dispositions pour cet art. A l'âge de dix-huit ans, il entra comme maître de musique dans la maison du comte André Oginski, depuis lors palatin de Traki, et ce fut lui qui donna les premières leçons au jeune comte Michel Cléophas Oginski, dont le nom est devenu plus tard si célèbre dans les annales de la musique polonaise. Dans un voyage qu'il fit en Russie, il y entra au service militaire, et s'attacha au prince

(1) Et non *Kosslowsky*, comme Gerber écrit ce nom, et comme on le trouve dans le *Lexique universel de musique*, publié par Schilling; encore moins *Koloffsky*, objet d'un autre article du même *Lexique*, et qui n'est qu'un double emploi. Il faut remarquer au surplus que les noms polonais ont la terminaison en *i*, et non en *y* : c'est ce qui les distingue des noms russes et de ceux de la Bohême. La plupart des biographes allemands et français font une faute à cet égard.

Dolgorouky, en qualité d'aide de camp, dans la guerre contre les Turcs. Le prince Potemkin, favori de l'impératrice de Russie Catherine II, ayant eu occasion de voir Kozlowski, fut frappé de sa figure prévenante, du son agréable de sa voix et de son talent. Il l'attacha à son service, le conduisit à Pétersbourg, et c'est depuis ce temps que le musicien polonais s'est rendu célèbre comme directeur de musique et comme compositeur. Ce fut lui qui dirigea un orchestre de quatre cents musiciens à la fête somptueuse que Potemkin donna à l'impératrice dans le palais de la Tauride, à Pétersbourg. La fameuse polonaise qu'il composa à cette occasion, transporta d'admiration la brillante assemblée qui assistait à cette fête. Bientôt répandue dans tout l'empire et dans la Pologne, elle y eut le même succès; aujourd'hui même les Polonais ne peuvent l'entendre sans émotion.

Après la mort de Potemkin, Kozlowski fut appelé au service de la cour comme directeur de musique des théâtres impériaux. Il en remplit les fonctions sous Catherine II, et sous les empereurs Paul Ier et Alexandre, jusqu'en 1821, pendant trente ans. Une atteinte d'apoplexie dont il fut frappé à cette époque, affaiblit ses facultés, et l'obligea à demander sa retraite; elle lui fut accordée avec une pension considérable, et il conserva le titre de conseiller d'État qu'il avait reçu en récompense de ses services et en considération de son talent. Dans l'espoir qu'un climat plus doux pourrait lui rendre la santé, sa famille lui fit faire un voyage en Pologne pendant les années 1822 et 1823; il en éprouva quelque soulagement; mais le désir de retrouver de longues habitudes le fit retourner à Pétersbourg en 1824. Il y passa ses dernières années dans le repos près de sa fille, harpiste d'un mérite distingué, et mourut à l'âge de soixante-quatorze ans, le 17 mars 1831.

La multiplicité des occupations de Koslowski pour le service de la cour de Russie, et le grand nombre de morceaux qu'il était obligé d'écrire pour les fêtes de tout genre, ne lui permirent pas de travailler pour l'art, comme il aurait pu le faire, s'il eût joui de plus de liberté. Le nombre de chœurs, de cantates et de polonaises à grand orchestre qu'il a écrit pour des occasions solennelles est immense : on compte plus de six cents de celles-ci. Les premières qu'il composa sont les meilleures; dans la suite on lui en demanda sur des thèmes d'opéras français et italiens qui plaisaient aux gens du monde, mais qui n'avaient plus le cachet d'originalité nationale, si remarquable, de ses premières productions. Il a écrit aussi beaucoup de chansons sur les vers de Derschawin, poëte russe renommé pour ce genre. L'empereur Alexandre aimait beaucoup les airs de Kozlowski, et les faisait arranger pour les corps de musique de sa garde. Parmi les ouvertures et chœurs que ce musicien écrivit pour des drames, on cite particulièrement les morceaux qu'il introduisit dans la tragédie de *Fingal*. Mais le meilleur ouvrage de Kozlowski est, de l'aveu de tous les artistes, la messe de *Requiem* à quatre voix et orchestre qu'il écrivit en 1798 pour le service funèbre du dernier roi de Pologne Stanislas Auguste Poniatowski, et qui fut exécuté à Pétersbourg par un grand nombre d'artistes distingués. Cette messe a servi depuis lors (le 29 novembre 1804) pour les obsèques de Jarnowick. La partition de cet ouvrage a été imprimée chez Breitkopf et Hærtel à Leipsick. On a publié à Berlin, chez Lischke, huit polonaises de Kozlowski, arrangées pour le piano. On a aussi gravé de sa composition à Prague, en 1797 : Six polonaises à grand orchestre, et un recueil de polonaises pour le piano.

KOZLOWSKI (Ignace-Platon), né en 1786, à Winniça, petite ville de la Podolie, est un des bons professeurs de piano et compositeurs polonais pour cet instrument. Dans sa jeunesse, il se rendit à Pétersbourg et y reçut des leçons de Field. Ses études terminées, il s'établit d'abord comme professeur dans sa ville natale, puis en Ukraine, et visita Varsovie, où il écrivit un opéra, intitulé : *Marylla*, qui ne fut pas représenté. De retour en Russie, il se livra pendant plusieurs années à l'enseignement, à Pétersbourg et à Moscou. Devenu riche par le produit de ses leçons, il forma le projet d'établir un Conservatoire de musique à Winniça, et déjà l'on voyait s'élever les murs de cette école, lorsque des obstacles imprévus en arrêtèrent la construction. Contrarié dans ses vues, Kozlowski s'éloigna du lieu de sa naissance et se rendit à Odessa, où il séjourna quelque temps. Il quitta ensuite cette ville, et depuis lors les renseignements précis manquent sur sa personne. Cet artiste a publié de sa composition : un recueil de mélodies sur des paroles polonaises, avec accompagnement de piano, qui a rendu son nom populaire dans sa patrie; une rêverie intitulée : *Duma o Kosinskim*; plusieurs polonaises pour le piano, et l'ouverture de son opéra, arrangée pour cet instrument, et gravée à Odessa; mais l'ou-

vrage le plus important de Kozlowski est une méthode de piano (*Sykola na Fortepian*) qui renferme de bons aperçus concernant l'enseignement pratique et l'art de nuancer le jeu de cet instrument.

KOZMANECZKY, en latin **KÖZMANCZIUS** (Wenceslas), naquit à Czaslau, en 1608. Il apprit dans sa jeunesse le latin et la musique à Bœmisch-Brod. Plus tard, il embrassa le catholicisme, et alla étudier la philosophie et la théologie chez les jésuites à Prague. Ses connaissances musicales et littéraires le firent bientôt distinguer. Il fut nommé directeur de musique de l'église de Saint-Henri, puis de celle de Saint-Étienne à Prague, où il resta depuis 1644 jusqu'en 1653. L'année de sa mort est inconnue. Plusieurs morceaux de sa composition sont conservés au couvent de Strahow.

KRACHER (Jean-Mathieu), né à Mattighofen, en Autriche, le 30 janvier 1752, entra comme enfant de chœur au couvent de Fürstenzell, près de Passau. Il y remplit ensuite les fonctions de chantre. En 1772, il fut nommé organiste au couvent de Seekirchen, près de Salzbourg, et il y demeura plus de quarante ans. On ignore l'époque de sa mort. A défaut de maître de composition, il avait appris l'art d'écrire dans des partitions qui lui étaient prêtées par Michel Haydn. Gerber indique les productions suivantes de cet artiste comme existant déjà en manuscrit dès l'année 1803 : 1° Vingt-deux messes de différents genres pour plusieurs voix et instruments. 2° Quatre *Requiem*. 3° Vingt-quatre graduels. 4° Six offertoires. 5° Quatre litanies de la Vierge. 6° Deux *Te Deum*. 7° Six leçons des ténèbres. 8° Vêpres de la Vierge. 9° Vingt Hymnes des vêpres et autres motets.

KRÆGEN (Charles), professeur de piano et compositeur, naquit à Lemberg, en 1797, se fixa à Dresde vers 1820 et se livra à l'enseignement de son instrument. En 1824, il établit dans celle ville des cours de piano d'après la méthode de Logier : il a écrit pour ces cours des morceaux de piano à quatre mains. Krægen vivait encore en 1840; mais il est mort peu de temps après. Ses ouvrages les plus connus sont ceux-ci : 1° Grande polonaise brillante pour le piano, op. 1; Posen, Stefanski. 2° Pièces pour physharmonica et piano à quatre mains; Leipsick, Hofmeister. 3° Trois polonaises pour piano à quatre mains, op. 9; Leipsick, Whistling. 4° Rondeau polonais pour piano à quatre mains, op. 12; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5° Polonaise brillante *idem*, sur des thèmes de l'opéra d'Auber, *la Muette de Portici*, op. 13; *ibid*. 6° Trois polonaises pour piano à quatre mains, op. 15; Leipsick, Whistling.

KRÆHMER (Caroline), née **SCHLEICHER**, a vu le jour, le 17 décembre 1794, à Stokach, sur le lac de Constance, et à cinq lieues de cette ville. Son père, bon musicien et bassoniste habile, était chef de musique d'un régiment; plus tard, il entra dans la chapelle du duc de Wurtemberg et sa famille le suivit à Stuttgard. Caroline et sa sœur aînée apprirent à jouer du violon chez Baumiller, musicien de la cour. Lorsque la première eut atteint l'âge de neuf ans, son père lui enseigna la clarinette; choix bizarre d'instrument pour une personne de son sexe. Les deux sœurs ayant atteint le degré d'habileté que leur père désirait leur voir posséder, celui-ci donna sa démission de sa place, afin de voyager avec elles dans le Tyrol et en Italie; mais la guerre mit obstacle à ce dessein, et obligea cette famille d'artistes à borner ses courses au Tyrol et à la Suisse. Pendant plusieurs années ils restèrent à Zurich, où la société de musique les avait engagés pour les concerts permanents. Plus tard, ils se fixèrent dans la petite ville de Bade pour le service de la musique d'église et de théâtre. Caroline continuait de jouer du violon et de la clarinette : quelquefois elle dirigeait l'orchestre. De nouveaux voyages ayant été entrepris par sa famille, elle se trouvait à Augsbourg lorsqu'elle eut occasion d'entendre Rode, dont le talent fit sur elle une impression qui exerça beaucoup d'influence sur ses progrès. Le mauvais état de la santé du père de cette jeune virtuose l'ayant obligé d'accepter une place fixe de musicien à Pforzheim, sa fille l'y suivit. Elle ne quitta cette ville qu'en 1819 pour se rendre à Carlsruhe, où elle prit des leçons de piano, tandis qu'elle perfectionnait son talent sous la direction de Fesca, et qu'elle apprenait l'harmonie chez le maître de chapelle Danzi. Après deux années de séjour dans cette ville, elle recommença ses voyages, visita beaucoup de villes où elle se fit entendre avec succès, et arriva à Vienne, au mois de février 1822. Des applaudissements unanimes y furent accordés à son double talent de violoniste et de clarinettiste dans les concerts qu'elle donna aux théâtres *An der Wien* et de la Porte de Carinthie. Ce fut dans cette ville qu'elle épousa Kræhmer, artiste de la chapelle impériale (*voyez* l'article suivant). Depuis lors, elle a fait plusieurs voyages avec son mari, et partout elle a été applaudie avec

enthousiasme. On a gravé de sa composition : Sonatine pour piano et clarinette, Vienne, Leidesdorf. Après la mort de son mari, madame Kræhmer ne s'est plus fait entendre que dans un concert donné à Vienne, au mois de février 1839 : elle y joua avec ses deux fils un trio de sa composition pour clarinette, piano et violoncelle.

KRÆHMER (J.-Ernest), premier hautboïste du théâtre de la cour de Vienne, et musicien de la chambre impériale, est né à Dresde, le 30 mars 1795. Dans son enfance, il apprit presque seul à jouer de plusieurs instruments. A l'âge de onze ans, il entra dans l'Institut militaire d'Annaburg et s'y livra avec ardeur à l'étude de la musique. Deux ans après, il joua dans un examen public un concerto sur la flûte et un autre sur la clarinette, et l'année suivante il en joua un sur le basson et un autre sur le hautbois. De retour chez ses parents à l'âge de quinze ans, il fut placé chez Krebs, musicien de la ville, qui, voulant essayer ses forces, lui fit jouer un concerto sur chacun des quatre instruments qui viennent d'être nommés. Kummer et Jackel, artistes de beaucoup de mérite, et musiciens de la chambre du roi de Saxe, lui donnèrent ensuite des leçons de hautbois pendant trois ans, et développèrent son talent qui, depuis lors, est devenu remarquable. Les événements de la guerre, au commencement de 1814, l'obligèrent à prendre les armes comme volontaire; mais une inflammation de poumons, occasionnée par des marches forcés, le fit mettre à l'hôpital, et bientôt après, il obtint son congé comme invalide. Invité alors à prendre possession d'une place de hautboïste au théâtre de la cour de Vienne, il se rendit dans cette ville et y arriva au mois de février 1815. Au mois de septembre 1822, il a reçu sa nomination de musicien de la chambre. C'est dans la même année qu'il est devenu l'époux de la célèbre clarinettiste mademoiselle Schleicher, avec qui il a fait depuis lors des voyages en Russie, en Hongrie, en Bohême et dans diverses parties de l'Allemagne, où son talent a obtenu de brillants succès. Kræhmer n'est pas seulement un hautboïste de première force; il se distingue aussi sur le Czakan, instrument à vent d'origine hongroise, dont il joue avec une habileté extraordinaire, et pour lequel il a écrit une méthode, suivie d'exercices et d'une table des cadences dans tous les tons, intitulée : *Neueste theoretische und praktische Czakanschule, nebst 30 fortschreitenden Uebungstücken*, etc., Vienne, Diabelli. Une deuxième édition a été publiée en 1830-1833, trois parties in-fol., chez le même éditeur. Cet ouvrage est l'œuvre 31ᵉ de Kræhmer.

Kræhmer était compositeur; il avait écrit la plupart des morceaux qu'il exécutait dans les concerts : toute cette musique est restée en manuscrit. Cet artiste est mort à Vienne, le 16 janvier 1837. Il eut deux fils, *Charles*, pianiste, et *Ernest*, violoncelliste, qui ne se sont pas élevés au dessus du médiocre.

KRÆMER (Georges-Louis), né à Hofen-Neuhaus, dans le Wurtemberg, en 1751, était un habile facteur d'orgues, qui vivait à Bamberg, en 1783. Il a perfectionné quelques détails de son art.

KRÆMER (Jean-Paul), facteur de clavecins et de pianos, naquit en 1743 à Jüchsen, village du duché de Saxe-Meinungen. Après avoir fait son apprentissage dans la fabrication des instruments à Gross-Breitenbach, en Thuringe, il alla s'établir à Gœttingue, et l'excellence de ses clavecins lui fit bientôt une brillante réputation dans toute la Saxe et le Hanovre. Ses instruments étaient recherchés comme ceux de Stradivari ou de Guarneri le sont par les violonistes. Sans être musicien, il avait un sentiment délicat de ce qui constitue la beauté du son et l'accord le plus pur. En 1786, aidé de son fils aîné, il fit ses premiers grands pianos, précisément à l'époque où Stein se livrait aussi à Augsbourg à la fabrication de ce genre d'instruments; bientôt Kræmer vit ses pianos recherchés comme l'avaient été autrefois ses clavecins. En 1806, ses fils se séparèrent de lui et fondèrent une fabrique en leur nom. Seul, il continua encore de produire quelques instruments, mais avec moins d'activité. Il cessa de vivre le 9 mars 1819.

KRÆMER (Jean-Chrétien-Frédéric), né à Jüchsen, le 10 février 1770, et **KRÆMER** (Georges-Adam), né à Gœttingue le 26 décembre 1775, tous deux fils du précédent, ont fondé en 1806 une fabrique de pianos sous la raison sociale *les frères Kræmer*. D'après l'opinion de l'auteur d'un article qui les concerne, dans le *Lexique universel de musique* publié par Schilling, leurs instruments égalent ou surpassent même ceux des meilleures fabriques de Paris et de Londres. J'ignore ce qu'il peut y avoir d'exact dans cette assertion; toutefois, il est permis d'en apprécier la valeur, lorsque cet auteur ajoute que Streicher, Graff et Schiedmann sont pour l'Allemagne méridionale, ce que les frères Kræmer ont été longtemps pour le nord de ce

pays. Georges-Adam ayant cessé de vivre le 20 mars 1826, son frère est resté seul chargé de la direction de la fabrique. Ce dernier, élève du célèbre historien de la musique Forkel, passe à bon droit pour musicien instruit.

KRÆMERHOF (Jean-Guillaume), facteur d'orgues à Dusseldorf, depuis 1801, s'est fait connaître avantageusement par le grand orgue de l'église Saint-Lambert, à Oldenbourg, qu'il a achevé dans cette même année. Cet instrument est composé de quarante-six jeux, quatre claviers et pédale.

KRÆUTER (Philippe-David), *cantor* et directeur de musique de l'église Sainte-Anne, à Augsbourg, est né en cette ville, le 14 août 1690. En 1712, il institua un concert d'amateurs qui eut pour effet d'étendre le goût de la musique à Augsbourg, où il était alors peu répandu. Ce concert n'a cessé d'exister qu'en 1779. Kræuter était mort en 1741, laissant en manuscrit des messes, graduels, offertoires, vêpres et motets pour tous les dimanches et fêtes de l'année.

KRAFF (Michel), compositeur du dix-septième siècle, né dans un village de la Franconie, suivant l'avertissement de son recueil de messes à douze voix, et, selon toute probabilité, vers 1580, n'est connu que par les ouvrages suivants : 1° *Die neun Musen, mit 8 Stimmen und Generalbass* (les Neuf Muses, à huit voix et basse continue), Dillingen, 1616. On trouve à la bibliothèque royale de Munich un exemplaire du même ouvrage avec ce titre latin : *Musæ novæ octonis vocibus, cum duplici basso ad organum. Sanctæ Missæ sacrificio, horis vespertinis et cœlibus festive honorandis accomomodatæ*, Dillingen, apud Greg. Haenlinum, 1616, in-4°. 2° *Missæ 12 vocum*, op. 6, 1624. 3° *Sacri concentus* 2, 3, 4, 7 *vocum*, Ravensbourg, 1624.

KRAFFT (Jean-Frédéric), né à Donawert (Bavière), en 1698, fit ses études littéraires et musicales au couvent de Benedictbeuern. Dans la première édition de cette *Biographie des musiciens*, je l'ai confondu à tort avec les Krafft de la Belgique. Feu mon excellent ami Joseph Stunz, maître de la chapelle royale de Munich, qui a bien voulu m'aider dans mes recherches sur les musiciens bavarois, m'a fourni sur cet artiste les renseignements qu'on trouve ci-dessus, et y a ajouté que Jean-Frédéric Krafft fut directeur de musique de l'église des Jésuites d'Augsbourg, et que dans ses dernières années il se retira chez sa fille, mariée à Aschaffenbourg, où il mourut le 29 juillet 1755. Il a publié de sa composition : *Sex Missæ breves pro quatuor vocibus cum organo obligato*, op. 1, Augsbourg, Lotter. Il a laissé en manuscrit des messes allemandes avec deux violons et orgue, des psaumes, des hymnes et des litanies avec petit orchestre.

KRAFFT. Trois musiciens de ce nom, et qui ont pour prénom *François*, sont nés à Bruxelles à la même époque. Il est difficile de les distinguer dans les positions qu'ils ont occupées ainsi que dans leurs œuvres. M. Xavier Van Elewyck (*voyez* ce nom), amateur distingué de musique, à Louvain, qui s'est livré, comme moi, à des recherches patientes sur ces artistes, a trouvé pour résultat les faits suivants :

KRAFFT (François-Joseph), né à Bruxelles, le 22 juillet 1721, était fils de Jean-Laurent Krafft et de Marie Aubersin. Il fut enfant de chœur à Gand dans le même temps que Terby, de Louvain, chef et aïeul de la famille d'artistes de ce nom. M. Thys dit (1) que Krafft a étudié en Italie, et qu'il y obtint un prix dans un concours pour la composition d'un motet (*In convertendo Dominus*); mais cela ne peut être exact, car, pendant le dix-huitième siècle, il n'y eut en Italie de concours que pour des places de maître de chapelle. M. Van Elewyck pense que François-Joseph Krafft succéda à son père dans la place de maître de chapelle de l'église Notre-Dame du Sablon ; Gerber dit, dans son *Premier Lexique des musiciens* (t. 1, p. 751), qu'il occupait cette place en 1760 ; le *Dictionnaire des musiciens* de Choron et Fayolle le copie en cela ; cependant Krafft, dont le nom se trouve parmi ceux des compositeurs de musique et des organistes et professeurs de clavecin dans l'espèce d'almanach qui a pour titre : *le Guide fidèle contenant la description de la ville de Bruxelles, etc.* (Bruxelles, J. Moris, 1761, in-12), n'y figure pas dans la liste des maîtres de chapelle ou directeurs de musique (p. 79), composée des noms de Croes, Van Helmont, Godecharle, Moris cadet et Delhaye. A cette époque, Croes était maître de la chapelle royale ; Van Helmont, de Sainte-Gudule ; Jacques-Antoine Godecharle, de Saint-Nicolas ; Delhaye, de Notre-Dame du Sablon, et Moris, de l'église du Finistère. L'*Almanach nouveau pour l'année 1766, ou le Guide fidèle, etc.* (p. 78-79) reproduit encore le nom de Krafft parmi les compositeurs, organistes et professeurs du clavecin, mais on ne le trouve pas dans

(1) *Les Sociétés chorales en Belgique*, 2e édit., p. 204.

la liste des directeurs de musique et maîtres de chapelle, composée de cette manière : *Croes, Van Helmont, Delpier, Godecharle, Delhaye, Brenqué, Moris cadet, Sincq* et *Pauwels*. Ce dernier, père du compositeur de ce nom, était chanteur de la chapelle royale et dirigeait la musique à l'église des Riches-Claires ; Delpier était à l'église du Béguinage. Or, Krafft quitta Bruxelles deux ans après cette date de 1766 ; il ne fut donc maître de chapelle ni de Notre-Dame du Sablon, ni d'aucune autre église de cette ville. On voit dans les registres de l'état civil qu'il épousa, à Bruxelles, *Jeanne-Catherine Willems*, le 9 janvier 1768 ; il était alors âgé de près de quarante-sept ans. Après cette époque on ne trouve plus de traces de son existence à Bruxelles, ni de celle de sa femme dans les registres de l'état civil, parce qu'il alla prendre alors possession de la place de maître de chapelle de l'église Saint-Bavon, à Gand. Il est certain qu'il occupait cette place en 1772, car M. Van Elewyck a trouvé à Malines une pièce authentique dans laquelle on voit que le magistrat de cette ville lui paya les frais de son voyage de Gand à Malines, où il était venu comme membre du jury d'un concours de carillon et d'orgue. Il mourut dans cette position, le 13 janvier 1795, suivant un registre de la paroisse de Saint-Bavon, où on lit : 13 *januarii 1795 sepultum est cadaver Francisci Krafft mariti Joannæ Catharinæ Willems, hujus cathedralis Ecclesiæ Phonasci qui obierat 13 hujusdem, medio octavæ vespertinæ, ætatis suæ anno* 67me. Il y a erreur ici dans l'indication de l'âge de cet artiste au moment de son décès, car Krafft avait alors soixante-quatorze ans moins quelques mois. Il ne peut y avoir de doute sur l'identité de François-Joseph Krafft avec le maître de chapelle de Saint-Bavon, bien qu'il ne soit nommé que *François* dans la mention authentique de ses funérailles, car il s'agit de l'époux de Jeanne-Catherine Willems. La liste de ses compositions pour l'église, tirée des archives de Saint-Bavon, se compose de la manière suivante : 1° *Te Deum* à huit voix et orgue (en *ut* majeur), daté de 1769. 2° Messe à cinq voix et orgue, 1771. 3° *Ecce panis*, duo pour alto et ténore (en *re* majeur), à grand orchestre, daté de Bruxelles, 1774. Il est vraisemblable que ce morceau appartient à un autre musicien du même nom, dont il sera parlé tout à l'heure. 4° *Te Deum* à huit voix et orgue (en *ré* majeur), Gand, 1774. 5° *Te Deum* à huit voix et orgue (en *la* mineur), 1774. 6° *Confitebor tibi*, chœur avec orchestre (en *ré* majeur), 1776. 7° Messe à cinq voix et orgue (en *la* mineur), 1776. 8° *Beatus vir*, chœur avec orchestre (en *ré* majeur), 1777. 9° *Dixit*, à petit orchestre (en *fa* majeur), 1782. 10° *Laudate pueri* à petit orchestre (en *mi* bémol), 1782. 11° *Quis sicut Dominus* à cinq voix et orgue (en *sol* majeur), 1786. 12° *Ave Regina Cœlorum* à petit orchestre (en *re* majeur), 1787. 13° *Lætatus sum*, chœur et grand orchestre (en *sol* majeur), 1789. 14° *Dixit* à six voix et grand orchestre (en *ut* majeur), 1789. 15° *Laudate pueri*, chœur et grand orchestre (en *ré* majeur), 1790. 16° *Idem*, idem (même ton), 1791. 17° Messe à quatre voix et orgue (en *ré* mineur), 1791. 18° *O Sacrum Convivium* pour ténor et basse, à grand orchestre (en *fa* majeur), 1792. 19° *Idem* à huit voix et grand orchestre (en *re* majeur), 1792. 20° *Ave verum*, chœur et orchestre (en *fa* majeur), 1792. 21° *O Salutaris* à cinq voix et orchestre (en *fa* majeur), 1792. 22° Messe à petit orchestre (en *sol* majeur), sans date. 23° Messe à huit voix et orgue (en *ré* mineur), *idem*. On connaît, en outre, de François-Joseph Krafft le motet *Super flumina Babylonis*, charmante composition à cinq voix, chœur et orchestre dans le style de Pergolèse : suivant la tradition, cet ouvrage lui aurait fait obtenir la place de maître de chapelle à l'église du Sablon de Bruxelles, et serait au nombre de ses premières productions ; *In convertendo Dominus*, motet qu'on croit avoir été écrit en Italie dans un concours ; *les Sept psaumes de la pénitence*, pour chœur et orchestre (à la cathédrale de Gand) ; *In exitu Israel*, dernier ouvrage de l'artiste et qui, suivant M. Thys (*loc. cit.*), ne fut achevé que quatre jours avant sa mort (1795). M. Van Elewyck considère aussi comme appartenant à François-Joseph Krafft six messes et trois motets qui sont à la paroisse de Notre-Dame à Saint-Nicolas (Flandre orientale) et proviennent de la vente de la collection de musique de Terby (père), de Louvain. Elles portent le nom de *François Krafft*, mais sans indication de lieu et de date. Ces compositions ont pour titres : *Cum invocarem*, motet avec orchestre divisé en huit morceaux ; *Stat in cœlo* (en *ré*), idem ; *Voces lætæ* (en *ré*), idem ; *Missa solemnis*, à quatre voix et orchestre ; *Missa solemnis* (sans indication de ton), *idem* ; Messe de *requiem* (en *fa*), idem ; *Missa solemnis* (en *ré*), idem ; *Missa solemnis* (en *sol*), idem ; Messe (en *la*), idem. Rien ne prouve toutefois que plusieurs de ces ouvrages n'ont pas été composés par un des

autres musiciens dont les notices suivent celle-ci. Quoi qu'il en soit, il est hors de doute que François-Joseph Krafft fut un artiste de grand mérite, et qu'il eut une brillante réputation dans les Pays Bas. Une question reste incertaine à son égard, à savoir si son père, Jean-Laurent, était musicien et fut un ancien maître de chapelle de l'église du Sablon de Bruxelles qui portait le nom de *Krafft*. Un de mes plus anciens souvenirs est que je fis mon début comme organiste à l'âge de huit ans, en 1792, à l'église du chapitre de Sainte-Waudru, à Mons, et que j'accompagnai un motet de *Krafft* sur une partie de basse chiffrée dont le papier jauni par le temps et l'ancienne notation sont encore présents à ma mémoire, et indiquaient certainement une époque alors plus reculée de soixante-dix ou quatre-vingts ans. Le motet était écrit pour quatre parties vocales, basse instrumentale exécutée par un violoncelle et une contrebasse, et partie d'orgue pour l'accompagnement. L'auteur de ce morceau, sans aucun doute pour moi, avait précédé *François-Joseph*. Ma conviction intime est que les artistes de ce nom étaient Allemands d'origine. M. Dupuis, employé de l'état civil à l'hôtel de ville de Bruxelles, qui a bien voulu faire des recherches pour moi à ce sujet, m'a affirmé qu'avant 1721, il n'a pas trouvé trace d'une famille *Krafft* dans cette ville.

KRAFFT (Jean-François), fils de Thomas-Jean et d'Élisabeth Van Helmont, naquit à Bruxelles, paroisse de Sainte-Gudule, le 7 juillet 1732, et mourut dans la même ville, le 16 décembre 1806.

KRAFFT (François), deuxième fils de Thomas-Jean et d'Élisabeth Van Helmont, et frère du précédent, naquit le 3 octobre 1733 : on n'a pas trouvé la date de sa mort dans les livres de l'état civil de Bruxelles. Celui-ci me paraît avoir été compositeur et maître de chapelle à Bruxelles postérieurement au départ de François-Joseph et à son établissement à Gand comme maître de chapelle de Saint-Bavon. Je tire cette induction de plusieurs faits qui semblent hors de contestation. Malheureusement les volumes du *Guide fidèle* publiés après celui de 1767 ne renferment pas les renseignements qu'on trouve dans les précédents sur les compositeurs et maîtres de chapelle de Bruxelles, et la disparition des archives de l'ancienne fabrique de l'église Notre-Dame du Sablon rend toute vérification impossible en ce qui concerne la maîtrise de cette chapelle. Une seule induction se tire des *Vermischte Nachrichten die schœnen Künste betreffend* des *Unterhaltungen* de Hambourg (ann. 1766, n° 3) : on y voit que François Krafft, *de Bruxelles* a publié récemment trois sonates pour le clavecin, à Francfort-sur-le-Mein. D'autre part, Gerber indique sous le même nom six quatuors pour deux violons, alto et basse publiés à Nuremberg en 1761, sous le titre de *symphonies*, six duos pour deux flûtes, imprimés dans la même ville, ainsi qu'une ariette italienne avec deux violons et basse. Or, on a vu dans l'article précédent qu'en 1761 jusques et y compris 1767, François Krafft est à Bruxelles comme organiste, professeur de clavecin et compositeur : il n'est donc pas en Allemagne et n'y publie pas de musique de sa composition. Je dois à l'obligeance de M. Xavier Van Elewyck la connaissance du titre exact de l'œuvre de six divertissements pour clavecin et violon de François Krafft indiqué sommairement par Gerber ; le voici : *Sei Divertimenti per il cembalo da sonarsi con un violino solo o pure senza, dedicati all' eccellenza del Sig^{re} Barone di ed in Dalberg* etc. *Composti da Francesco Krafft di Bruxelles*, maestro di cappella, *e compositore di musica. Op. quinta. Si vendono in Brusseles, appresso l'autore; — da J.-J. Boucherie, Stampatore e Libraio, nella strada del Imperadore. A Liegi, da Benedetto Andrez intagliatore*, etc. Il y a sur ce titre quelques observations qui tendent à prouver que l'ouvrage n'appartient pas à François-Joseph Krafft, mais bien à un autre artiste dont le prénom était simplement François. Remarquons d'abord que cet œuvre est dédié au baron de Dalberg, et que la dédicace se fait chez ce seigneur : *All' eccellenza del Sig^{re} Barona di ed in Dalberg*. Or ce baron de Dalberg, grand amateur de musique, et frère aîné d'un écrivain sur cet art et compositeur, n'est autre que celui qui devint plus tard prince Primat de la confédération du Rhin ; sa seigneurie était située près de Worms. C'est là que fut faite la dédicace. Il est plus que vraisemblable que l'auteur de l'ouvrage est le même qui avait vécu en Allemagne pendant plusieurs années et y avait publié ses compositions. De plus, cet auteur prend le titre de *maître de chapelle*, et son ouvrage se vend chez lui, à Bruxelles ; mais on a vu, dans l'article précédent, que François-Joseph n'eut ce titre qu'après avoir obtenu la maîtrise de Saint-Bavon, à Gand. Ou la publication de l'œuvre des six divertissements de clavecin a précédé l'année 1769, ou elle est postérieure à cette date ; dans le premier cas,

François-Joseph n'était pas maître de chapelle ; dans le second, il ne demeurait plus à Bruxelles.

Dans un recueil qui a pour titre : *L'Écho, journal de musique française, italienne, contenant des airs, chansons, brunettes, duos tendres et bachiques*, etc. (Liége, chez B. André, 1760), M. Van Etewyck a trouvé un morceau intitulé : *Air de l'Opéra* L'ENFANT GATÉ, *par François Krafft, maître de musique à Bruxelles*. Où cet opéra a-t-il été représenté ? Ce n'est pas à Bruxelles, car j'ai sous les yeux l'almanach qui a pour titre : *Spectacle de Bruxelles, ou Calendrier historique et chronologique*, etc., première partie, 1767 : 2e *idem*, 1768, 2 vol. in-18 (Bruxelles, J.-J. Boucherie). On y trouve le catalogue des opéras-comiques et bouffons représentés sur cette scène depuis 1753 ; *l'Enfant gâté* n'y est pas ; la liste des compositeurs dont on a joué les ouvrages sur le même théâtre n'offre que deux noms belges, *Van Maldère* et *Witzthumb*. Si donc cet ouvrage fut représenté, ce fut à Liége. Son auteur s'appelait *François Krafft*, non *François-Joseph*.

Enfin, parmi les ouvrages de musique d'église qui se trouvent à l'église Saint-Bavon de Gand, sous le nom de *Krafft*, il en est un qui est daté de Bruxelles 1774. Or, à cette époque, François-Joseph était parti de cette ville depuis cinq ou six ans. Il me paraît que de tout cela l'on peut conclure qu'il y a eu deux compositeurs du nom de Krafft, nés à Bruxelles, à savoir *François-Joseph*, maître de chapelle de Saint-Bavon, à Gand, et *François*, qui, plus tard, devint maître de chapelle dans sa ville natale. Il est vrai que le nom de ce dernier ne se trouve pas dans les registres de décès de cette ville ; mais il se peut que, plus jeune de douze ans que le maître de chapelle, et connaissant l'Allemagne où il avait vécu plusieurs années, il y ait émigré au moment de l'invasion de la Belgique par les armées françaises, et qu'il y soit décédé.

KRAFT (GUILLAUME-FRÉDÉRIC), docteur en théologie et doyen des prédicateurs à Dantzick, naquit à Krautheim, dans le duché de Weimar, le 9 août 1712. Après avoir fait ses études aux universités de Jena et de Leipsick, il fut nommé pasteur à Frankendorf ; quelques années après il fut appelé à Gœttingue, et en 1750, il se rendit à Dantzick, où il paraît avoir fini ses jours. Parmi ses sermons pour des occasions particulières, publiés à Jena en 1746, in-8°, il y en a un sur le bon usage de la musique dans le service divin.

KRAFT ou **KRAFFT** (ANTOINE), violoncelliste distingué, naquit à Rokyzan, en Bohême, dans l'année 1751. Après avoir achevé des cours de philosophie et de droit à l'université de Prague, il prit des leçons d'un maître nommé *Werner*, pour le violoncelle. Plusieurs années d'études lui firent acquérir beaucoup d'habileté sur cet instrument. Haydn, qui lui avait donné des conseils pour la composition, le fit entrer comme premier violoncelle dans la chapelle du prince Esterhazy. Kraft y demeura treize ans et n'en sortit qu'après la mort du prince. Pendant ce temps, il entreprit, avec son fils, âgé de huit ans, un voyage à Berlin où il se fit entendre avec succès, en présence du roi et de la reine de Prusse. A Dresde et à Mittau il fut applaudi avec enthousiasme. Ce voyage terminé, il entra dans la chapelle du prince de Grasalkowitz, en Hongrie, et y demeura trois ans ; puis il passa au service du prince de Lobkowitz, qui le mena avec lui plusieurs fois en Bohême. Dans un de ces voyages, il donna, le 7 novembre 1802, un grand concert à Prague ; et quoiqu'il ne fût déjà plus jeune, il y fut applaudi avec transport. Cette occasion fut la dernière où il se fit entendre en public. Cet artiste estimable a cessé de vivre le 28 août 1820, dans la soixante-dixième année de son âge. On a gravé de sa composition : 1° Trois sonates pour violoncelle et basse, op. 1 ; Berlin et Amsterdam, Hummel. 2° Trois *idem*, op. 2, Offenbach, André. 3° Trois duos concertants pour violon et violoncelle, op. 3 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 4° Concerto pour violoncelle et orchestre (en *ut*), op. 4, *ibid.* 5° Grand duo pour deux violoncelles, op. 5 ; Vienne, Haslinger. 6° *Idem*, op. 6, *ibid.* 7° Divertissement pour violoncelle et basse ; Leipsick, Peters. On trouve aussi sous son nom, en manuscrit, un nocturne pour deux violoncelles, deux violes, deux flûtes, deux cors et basse, dans le catalogue de Traeg, de Vienne.

KRAFT (NICOLAS), fils du précédent, est né à Esterhazy, en Hongrie, le 14 décembre 1778. Il n'était âgé que de quatre ans quand son père essaya de lui donner les premières leçons de violoncelle sur une grande viole ; deux ans après, il put exécuter, en présence du prince Esterhazy, un concerto que son père avait composé pour lui. A l'âge de huit ans, il accompagna celui-ci dans plusieurs voyages à Vienne, Presbourg, Dresde et Berlin, et partout son talent précoce fut admiré. Lorsqu'il eut atteint sa treizième année, ses études musicales furent interrompues par des

études littéraires, et pendant cinq ans il ne cultiva le violoncelle que comme un délassement. Cependant son habileté toujours croissante faisait regretter à plusieurs amateurs de haut rang, particulièrement au prince de Lobkowitz, que ses belles facultés ne fussent pas uniquement employées au développement de son talent. Ce prince l'engagea dans sa chapelle avec Kraft le père en 1706; cinq ans après, il l'envoya à Berlin chez Louis Duport pour qu'il y perfectionnât la qualité de son qu'il tirait de l'instrument. Ses progrès sous un tel maître furent rapides. Il en recueillit les fruits dans un concert d'adieu qu'il donna à Berlin au mois de décembre 1801; des transports d'admiration éclatèrent dans l'assemblée. Il fit alors un voyage en Hollande; mais le prince de Lohkowitz, qui craignait de le perdre, lui fit donner l'ordre de retourner immédiatement à Vienne. Il obéit; mais dans le retour il excita l'enthousiasme du public à Leipsick, à Dresde et à Prague. En 1809, il fut placé comme violoncelliste solo à l'Opéra impérial de Vienne, sans perdre toutefois sa pension de virtuose de la chambre du prince de Lohkowitz. Ce prince lui fit, peu de temps après, une pension viagère, sous la condition qu'il ne se ferait point entendre, sans sa permission, ailleurs que dans son palais. En 1814, lorsque les souverains alliés se trouvèrent réunis à Vienne, il joua devant eux avec Mayseder, et le plaisir qu'il fit à ces princes fut si vif, que le roi de Wurtemberg et le grand-duc de Toscane lui firent offrir immédiatement de grands avantages pour le reste de sa vie; il se rendit de préférence aux offres du roi, et se fixa à Stuttgard, en qualité de musicien de la chambre. En 1818, il fit avec Hummel un voyage sur les bords du Rhin, et se rendit à Hambourg. Romberg, qui s'y trouvait alors, lui témoigna beaucoup d'estime pour son talent; et lorsque ce célèbre artiste visita lui-même Stuttgard, en 1820, il invita Kraft à jouer avec lui une symphonie concertante dans un concert public. L'année suivante, Kraft entreprit un second voyage avec son fils (*Frédéric*, né à Vienne, le 12 février 1807, son élève pour le violoncelle, et musicien de la chapelle royale de Stuttgard). Ils visitèrent une partie de l'Allemagne et retournèrent à leur poste vers la fin de l'année. En 1824, Kraft se blessa l'index de la main droite en accordant son instrument; le mal augmenta progressivement pendant dix ans; enfin il dut renoncer à jouer du violoncelle, et au mois de décembre 1834, il fut mis à la retraite avec une pension. Cet artiste a publié de sa composition : 1° Concertos pour le violoncelle, n°s 1, 2, 3, 4; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, Peters. 2° Polonaise pour violoncelle et orchestre, op. 2; Offenbach, André. 3° *Bolero* idem, op. 6; Leipsick, Peters. 4° *Scène pastorale* idem, op. 9, *ibid.* 5° *Rondo à la chasse* idem, op. 11, *ibid.* 6° Pot-pourri sur des thèmes du *Freyschütz*, idem, op. 12; Offenbach, André. 7° Fantaisie avec accompagnement de quatuor, op. 1, *ibid.* 8° Trois divertissements progressifs pour deux violoncelles, op. 14, *ibid.* 9° Trois duos faciles *idem*, op. 15, *ibid.* 10° Trois grands duos *idem*, op. 17, *ibid.*

KRAFT (Nicolas, baron DE), ne doit pas être confondu avec le précédent. Il naquit à Vienne, vers 1780. On connaît sous son nom : 1° Chansons tirées des contes de La Fontaine (en allemand), avec accompagnement de piano; Vienne, Eder, 1800. 2° Variations pour piano sur le thème d'Axur : *O numi possenti*, ibid. 3° Sonate pour piano seul, op. 4; Vienne, 1804. 4° Chants pour quatre voix d'hommes, *ibid.* 5° Variations sur un air polonais, *ibid.* 6° Marche pour le piano à quatre mains, op. 3; Vienne, 1803.

KRAKAMP (E.), flûtiste et compositeur, né en Allemagne, vers 1815, a vécu longtemps en Italie, particulièrement à Naples et à Milan. Je l'ai connu dans cette dernière ville, en 1830. Il a publié, chez Ricordi, de grandes fantaisies de concert sur des thèmes d'opéras modernes, des duos pour flûte et piano, des caprices, etc. Le nombre de ses productions s'élève environ à cent.

KRANZ (Jean-Frédéric), violoniste, né à Weimar en 1754, a eu pour maître Gœpfert, maître de concert en cette ville. A l'âge de vingt-quatre ans, il exécuta à la cour un concerto de viole qui lui valut la faveur du duc régnant. Ce prince le fit entrer dans sa chapelle; puis, en 1781, il l'envoya en Italie pour qu'il y perfectionnât son talent. De retour en Allemagne dans l'année 1787, Kranz s'arrêta quelque temps à Munich; ensuite il retourna à Weimar, où il fut placé comme second chef d'orchestre. Après la mort de Zumsteeg, en 1803, le duc de Wurtemberg l'appela à Stuttgard et lui donna la place de maître de concert, avec un traitement de quinze cents florins. Il est mort dans cette position, au commencement de l'année 1807. Kranz a publié : 1° Concerto de viole, Darmstadt, 1778. 2° Romance (*an den schœnsten Frühlingsmorgen*), 1799. Il a écrit des airs et des chœurs pour

quelques pièces représentées aux théâtres de Weimar et de Stuttgard.

KRASINSKI, pseudonyme. *Voyez* MULLER (Ernest-Louis), dit MILLER.

KRASKE (TOBIE), né dans la Lusace, au dix-septième siècle, fut magister et prédicateur à Francfort-sur-l'Oder en 1690 et dans les années suivantes. On a de lui deux opuscules intitulés : 1° *Kurze Beschreibung der neuerbauten Orgel bey der Unterkirche zu Francfurt* (Courte description de l'orgue nouvellement construit dans l'église inférieure de Francfort), Francfort-sur-l'Oder, 1690. 2° *Kurze Beschreibung der neuen Orgel bei der Oberkirche zu Francfurt* (Courte description du nouvel orgue de l'église supérieure à Francfort), Francfort-sur-l'Oder, 1695.

KRATZENSTEIN (CHRÉTIEN-THÉOPHILE), docteur en philosophie, en médecine, et professeur de la faculté médicale à l'Université de Copenhague, est né à Wernigerode en 1723. Il passe pour être l'inventeur d'une machine ingénieuse propre à articuler musicalement les cinq voyelles. L'Académie de sciences de Pétersbourg a décerné un prix à l'auteur de cette machine. Kratzenstein a publié dans les *Observations de physique* de Rozier (1782, supplément, p. 358) un essai sur la formation des voyelles, qui renferme quelques observations curieuses.

KRAUS (ANTOINE), excellent organiste, naquit à Winterberg, en Bohême, vers 1745. Il y obtint la place de directeur de musique, et il y vivait encore en 1795. Cet artiste jouait aussi fort bien du violon et du violoncelle. Le chœur de l'église de Raudnitz était, en 1786, en possession d'un *Requiem* et de litanies de sa composition.

KRAUS (BENOIT), directeur de musique à Weimar, en 1785, né aux environs de Salzbourg, dans la première moitié du dix-huitième siècle, fut d'abord engagé comme maître de chapelle chez le duc de Bavière, puis eut la direction de l'orchestre du Théâtre de la Cour à Weimar. Il est vraisemblable qu'il perdit cette dernière place quelques années avant sa mort, car il tomba dans l'indigence. Il a fait représenter à Weimar un opéra allemand intitulé : *les Accidents de l'amour*. On connaît aussi de sa composition : 1° Une symphonie pour orchestre. 2° *La Création*, grande cantate sur la poésie de Hofbaum, composée en 1789. 3° *Les Pèlerins de Golgotha*, Leipsick, Breitkopf. 4° *Chant de Zacharie*, à grand orchestre.

KRAUS (JOSEPH-MARTIN), compositeur, naquit à Manheim en 1756. Après avoir fréquenté plusieurs universités d'Allemagne, où il fit de brillantes études, il devint élève de l'abbé Vogler. Destiné à ne cultiver la musique qu'en amateur, il fut contraint de devenir artiste par une circonstance inattendue. Il avait prêté une somme d'argent assez forte à un jeune Suédois, son condisciple ; au moment où il dut quitter l'Université, cet étranger ne put acquitter sa dette et engagea Kraus à le suivre à Hambourg, où, disait-il, il devait recevoir beaucoup d'argent. Arrivé dans cette ville, le Suédois fut trompé dans son espoir. A Copenhague, où ils allèrent ensuite, même déception ; il fallut aller jusqu'à Stockholm. Kraus y arriva en 1778. Là, l'opéra produisit sur lui une impression si profonde, qu'il résolut de se livrer entièrement à la musique. Le roi de Suède, ayant apprécié la portée de son talent, lui fournit les secours nécessaires pour voyager en Italie. Il y était déjà depuis plusieurs années, et avait employé ce temps à l'étude des œuvres des maîtres anciens et modernes, lorsque, en 1786, le roi se rendit lui-même en Italie et l'attacha à sa personne pendant ses voyages à Rome et à Vienne. Après avoir demeuré quelque temps dans cette dernière ville, Kraus obtint du roi la permission de visiter Paris. Ce fut là qu'il écrivit son premier opéra suédois, qui fut représenté à Stockholm en 1790. Le mérite de cet ouvrage présageait une brillante carrière à son auteur ; mais le chagrin qu'il eut de la catastrophe où Gustave III perdit la vie, altéra sa santé et le conduisit au tombeau le 15 décembre 1792. Les ouvrages connus de ce compositeur sont : 1° *Didon et Énée*, grand opéra suédois, représenté à Stockholm en 1792. 2° Musique funèbre pour les funérailles de Gustave III, exécutée dans l'église cathédrale de Stockholm, le 13 avril 1792. Cette composition a été publiée à Stockholm, dans la même année. 3° *Stella cœli*, motet à quatre voix, orchestre et orgue, en manuscrit. 4° Symphonie en partition, airs avec orchestre et piano, canons, etc., publiés sous le titre d'*Œuvres inédites de J. Kraus*, Stockholm, G.-A. Silverstolpe, deux cahiers in-fol. 5° *Intermèdes* pour la comédie d'*Amphitryon*, Stockholm, imprimerie de musique privilégiée, 1792. 6° Grande symphonie (en *ut* mineur), Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 7° Quintetto pour flûte, deux violons, alto et basse, Paris, Pleyel, 1798. 8° Six quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, Berlin, Hummel. Kraus a laissé aussi en manuscrit. 9° Une symphonie (en *ré*).

10° Concerto pour violon principal et orchestre. 11° Sonate pour violon seul et basse. 12° Deux sonates pour piano et violon. 13° *Andante*, pour deux violons, deux flûtes, deux cors, alto et violoncelle. 14° Rondo pour piano seul. 15° Contredanses à grand orchestre. Suivant une note de Pœlchau, qui m'a été communiquée par Dehn, Kraus serait l'auteur d'un écrit intitulé : *Wahnheiten die Musik betreffend* (Vérités concernant la musique), Francfort-sur-le-Mein, 1779, in-8°, de cent quarante-deux pages. C'est un recueil de pensées et de maximes sur divers objets de la musique. Il paraît que Kraus, se rendant en Italie en 1779, fit un voyage à Manheim pour y voir son maître Vogler; il a donc pu, en effet, se trouver alors à Francfort, et y faire imprimer son ouvrage, quoiqu'il fût déjà au service du roi de Suède. Une notice sur la vie et les ouvrages de cet artiste a été publiée en suédois, sous ce titre : *Biographie öfter J.-M. Kraus*; Stockholm, 1833, in-8°.

KRAUS (V.), musicien de la cour à Bernbourg, vers la fin du dix-huitième siècle, s'est fait connaître comme compositeur pour la guitare par les ouvrages suivants : 1° Sonate pour guitare et violon, op. 1; Leipsiek, Peters. 2° Sonate pour guitare seule, op. 2, *ibid.* 3° *An die Mædchen*, polonaise avec accompagnement de guitare, *ibid.*

Il existait à Vienne, en 1840, un pianiste nommé *Kraus* (*A.*), qui y publiait une fantaisie pour piano et violoncelle, œuvre 14, chez Haslinger, et ses œuvres 15 et 16, chez Glœggl. On retrouve le même artiste à Londres, en 1848, où il donnait un concert. N'y aurait-il point identité entre lui et *Antoine Krause*, dont les éditeurs Breitkopf et Hærtel publiaient, en 1838, une polonaise à quatre mains pour le piano, op. 1?.

KRAUSE (Jean-Henri), organiste très-habile, naquit en 1682 à Kanth, dans la Haute-Silésie. A l'âge de neuf ans, il reçut les premières leçons de musique : deux ans après, il était déjà organiste du couvent des Minorites, à Schweidnitz. En 1694, il devint élève de François-Tiburce Vinckler, organiste de la cathédrale de Breslau, dont, pendant cinq ans, il reçut des leçons. Lorsqu'il eut atteint l'âge de dix-huit ans, on lui confia la place d'organiste en second à l'église cathédrale : en 1706, il succéda à son maître comme premier organiste. Il mourut en 1754, avec la réputation d'un des organistes les plus habiles de son temps pour les fugues et les préludes.

KRAUSE (Chrétien-Godefroid), né à Winzig, en Silésie, en 1710, était fils d'un musicien de cette ville. Son père lui enseigna le violon et le clavecin. En 1747, il entra chez le lieutenant général, comte de Rothenbourg, à Berlin, en qualité de secrétaire, et il y resta jusqu'en 1753, époque où il fut admis comme avocat au Sénat et aux tribunaux français, à Berlin. Il mourut le 21 juillet 1770. Krause fut à la fois compositeur et écrivain sur la musique. Il a laissé en manuscrit plusieurs symphonies, une cantate à grand orchestre sur le texte du psaume 104; *Ino*, cantate; *Pygmalion*, id. Ses écrits relatifs à la musique sont : 1° *Lettre à monsieur le marquis de B. sur la différence entre la musique italienne et française*; Berlin, 1748, in-8°. Marpurg a inséré une traduction allemande de cet opuscule dans ses *Essais historiques et critiques*, t. II, pag. 1-23, avec des remarques contenues pag. 23-46. 2° *Von der musikalische Poesie* (De la poésie lyrique); Berlin, Voss, in-8° de 484 pages; ouvrage estimé. 3° Pensées diverses sur la musique (en allemand), insérées dans les *Essais de Marpurg*, t. II, p. 181, et t. III, p. 18 et 523.

KRAUSE (Charles-Joseph), chef de musique du premier régiment de la garde du roi de Prusse, est né le 15 juillet 1775, à Forsta, dans la Basse-Lusace. Son père, musicien de la chapelle du baron de Hobberg, à Plogwitz, lui donna les premières leçons de musique, et il apprit à jouer de la clarinette sous la direction de David et de Springer, artistes d'un rare mérite, attachés à la même chapelle. Parvenu à l'âge de douze ans, il fut admis chez M. Hartmann, à Grætz, près de Glogau, et y fut traité comme le fils de la maison. Non-seulement il y continua avec succès ses études musicales, mais il y reçut aussi une instruction convenable dans les sciences et dans les lettres. En 1789, lorsque le père de Krause entra dans la musique du comte Rœder, à Holstein, près de Lowenberg, il y fut aussi engagé comme clarinettiste; mais la chapelle de ce seigneur ayant cessé d'exister en 1794, il se rendit à Breslau avec son frère; tous deux entrèrent dans la musique du comte de Hoym, et obtinrent en même temps un emploi dans l'administration civile. En 1813, sur la proposition du général Persch, Krause fut engagé par le roi de Prusse, en qualité de chef de musique de sa garde : comme tel, il a fait la campagne de France en 1814. Il a arrangé beaucoup de musique pour l'harmonie militaire et a publié quelques morceaux pour la clarinette, la flûte et le cor, entre autres : Adagio et polonaise sur un thème du *Freyschütz*, op. 12; Berlin, Schle-

singer. Krause vivait encore à Potsdam en 1830.

KRAUSE (Jean-Théophile), frère du précédent, est né à Guben, dans la Basse-Lusace, le 31 juillet 1777. Il apprit d'abord à jouer du cor et du violon; puis il reçut à Plogwitz des leçons de Springer et de David pour la clarinette et le cor de bassette. Plus tard, il alla à Hohlstein où son habileté sur la clarinette reçut les derniers développements. Il y apprit aussi le hautbois sous la direction de Blaha. En 1794, il se rendit à Breslau avec son frère et y apprit encore le basson, sur lequel il acquit un talent distingué, sans négliger pourtant la clarinette, son instrument favori. En 1805, il entra dans l'administration civile et fut contrôleur des contributions de première classe à OEls. On a de Krause deux œuvres de duos pour deux flûtes, Leipsick, Breitkopf et Hærtel, et Berlin, Schlesinger; ainsi que trois duos pour deux clarinettes, Berlin et Paris, Dufaut et Dubois.

KRAUSE (Charles-Chrétien-Frédéric), docteur en philosophie, est né le 6 mai 1781, à Eisenberg, dans le duché de Saxe-Gotha. Il était fort jeune lorsqu'il fut envoyé à l'université de Jéna; il y suivit les cours de philosophie de Fichte et de Schelling. Tour à tour il se passionna pour la doctrine de ces hommes de génie; celle de Schelling eut surtout de l'attrait pour son esprit, et il en devint un des plus zélés partisans. Depuis 1802 jusqu'en 1804 il vécut en donnant des leçons particulières de philosophie, de mathématiques et de droit naturel; puis il alla à Rudolstadt, et de là à Dresde, où il se livra à des recherches sur l'histoire des beaux-arts. En 1813, la guerre l'obligea à s'éloigner de Dresde : il se rendit à Berlin et y ouvrit des cours gratuits et publics. Cependant la difficulté d'y pourvoir à l'existence d'une famille nombreuse, et le peu d'espoir d'y obtenir un emploi, lui firent abandonner cette ville et retourner à Dresde. En 1817, il voyagea avec un de ses amis en Allemagne, en France et en Italie. A son retour, il obtint une chaire à l'université de Gœttingue, dont il a été un des professeurs les plus distingués. Dans ses dernières années, il fut appelé à Munich par le roi Louis, pour y enseigner són système de philosophie transcendentale. Il est mort en cette ville le 27 septembre 1832. La musique a occupé une partie de la vie de ce savant. Dès 1808 il avait déjà publié une méthode du doigter du piano sous ce titre : *Vollstændige Anweisung allen Fingern beider Hænde zum Clavier und Fortepianospielen in kurzer Zeit gleiche Stærke und Gewardtheit zu verschaffen*, etc., Dresde, Arnold, in-fol. A l'époque où Krause fit paraître cet ouvrage, il vivait en donnant des leçons de piano. On trouve, dans sa méthode, des tables de combinaisons de doigter les plus embarrassantes. Deux ans après, il donna dans le 12ᵉ volume de la *Gazette musicale de Leipsick* (pag. 649 et 1043) deux articles sur un perfectionnement essentiel du clavier des instruments à touches. Dans les volumes 13ᵉ (p. 497) et 14ᵉ (pag. 117 et 133) de la même gazette, il a aussi donné des articles sur une notation améliorée de la musique. Mais l'ouvrage le plus important concernant cet art, publié pendant la vie de Krause, est celui qui a pour titre : *Darstellungen aus der Geschichte der Musik nebst vorbereitenden Lehren aus der Theorie der Musik* (Exposition de l'histoire de la musique, précédée d'instructions préliminaires sur la théorie de cet art), Gœttingue, Dietrichs, 1827, in-8°. Ce livre est divisé en trois parties : la première renferme une recherche des principes philosophiques de l'art; la seconde est un exposé succinct des principales divisions de son histoire; la troisième contient quelques détails sur la vie des plus célèbres artistes, avec une appréciation esthétique de leurs ouvrages. Il faut l'avouer, l'exécution du plan que s'était proposé Krause ne répond pas au mérite d'un savant si distingué, et l'on a peine à comprendre, en lisant la première partie, qui devait être la plus intéressante, qu'elle appartienne à un homme habitué aux rigoureuses méthodes de Schelling et de Fichte; car on y chercherait en vain soit le principe de la construction rationnelle des tonalités, soit la discussion des phénomènes que l'art développe dans la conception humaine. Tout le travail de Krause, dans cette partie, se borne à quelques vagues aperçus concernant des faits particuliers qui ne constituent pas la science en elle-même. Quant à la partie historique, elle ne consiste guère qu'en certaines classifications d'époques assez arbitraires. A l'égard de la dernière partie, on y trouve quelques bonnes vues esthétiques concernant la valeur de quelques grands maîtres; mais ce travail est trop succinct. Après la mort de Krause, ses amis et élèves ont trouvé dans ses papiers des ouvrages entièrement achevés sur différentes parties de la philosophie et les ont publiés à Gœttingue, en plusieurs séries, sous le titre général : *Karl-Christian-Friedrich Krause's handschriftlicher Nachlass* (Écrits posthumes de

Charles-Chrétien-Frédéric Krause), et dont chaque ouvrage porte un titre particulier. Dans la série de la *philosophie de l'art* se trouve un volume spécial concernant la musique, lequel a pour titre : *Anfangsgründe der allgemeinen Theorie der Musik, nach Grundsætzen der Wesenlehre* (Éléments de la théorie générale de la musique, d'après les principes fondamentaux de l'Ontologie). Gœttingue, Dietrichs, 1838, in-8°. M. Lindmann, de Munich, a publié une notice qui a pour titre : *Uebersichtliche Darstellung des Lebens und der Wissenschaftslehre Krause's* (Tableau complet de la vie et de l'enseignement de Krause). Munich, 1839, in-8°.

KRAUSHAAR (Otto), professeur et compositeur, n'est pas mentionné par les biographes allemands. Le premier ouvrage par lequel il s'est fait connaître a pour titre : *Construction der gleichschwebenden Temperatur ohne Scheibler'sche Stimmgabeln auf musikalische Instruments. Mit Rüchsicht auf die Scheibler'sche Erfindung* (Construction d'un tempérament égal pour les instruments de musique, sans l'appareil de diapasons de Scheibler, avec un examen de l'invention de celui-ci), Cassel, Krieger, 1838, in-8° de 22 pages. En 1843, M. Kraushaar a fait exécuter dans un concert, à Cassel, une ouverture de sa composition. Ses ouvrages de musique pratique publiés sont ceux-ci : 1° Six *Lieder* à voix seule avec accompagnement de piano, op. 1, Cassel, Luckhardt; 2° Six *idem.*, op. 2, *ibid.*; 3° Six *idem.*, op. 3, *ibid.*; 4° Six *Lieder* sans paroles pour piano, 1re et 2e suite, op. 4, *ibid.*

KRAUSSKOPF (Wilhelm), professeur de musique à Zurich, n'est connu que par un ouvrage qui a pour titre : *Handbuch beim Unterricht im Gesang für Lehrer und Lernende* (Manuel de l'enseignement du chant, à l'usage des professeurs et des élèves). Zurich, 1843, in-8°.

KREBS (Frédéric), facteur d'orgues du quinzième siècle, est cité par Prætorius (*Syntagm. mus.*, t. II, pag. 111) comme ayant travaillé avec distinction vers les années 1475 à 1480. Il faisait déjà à cette époque des claviers de pédales fort étendus.

KREBS (Jean-Tobie), naquit à Heichalheimb, dans le duché de Weimar, le 7 juillet 1690. Il fréquenta d'abord le collége de Weimar, dans l'intention d'aller ensuite à l'université; mais ayant obtenu en 1710 sa nomination d'organiste à Buttelstædt, il prit possession de cette place. Ce fut alors seulement qu'il commença régulièrement l'étude de la composition chez Jean-Godefroid Walther, et il continua cette étude jusqu'en 1717, malgré la route pénible qu'il devait faire de Buttelstædt jusqu'à Weimar, pour y aller prendre ses leçons. En 1721, son zèle fut récompensé par sa nomination d'organiste à Buttstedt, petite ville du duché de Weimar. Il vivait encore en 1758, mais il commençait à perdre la vue. Ses premières compositions consistent en morceaux de musique d'église; plus tard, il a écrit des chorals variés pour l'orgue, d'un très-bon style. Toutes ces productions sont restées en manuscrit. On trouve à la bibliothèque royale de Berlin un prélude suivi d'une fugue en *ut* majeur, et une fugue en *sol* mineur, composées par Jean-Tobie Krebs : ces morceaux remarquables sont copiés de la main du célèbre organiste Fischer, d'Erfurt.

KREBS (Jean-Louis), fils du précédent, naquit à Buttelstædt le 10 octobre 1713. Après avoir appris de son père les éléments de la musique et de l'art de jouer du clavecin, il entra en 1726 à l'école Saint-Thomas de Leipsick, dirigée alors par l'illustre Jean-Sébastien Bach. Il y reçut l'instruction commune pendant neuf ans, puis il entra dans l'école particulière de ce grand maître, qui en fit un élève de prédilection. Ses études musicales terminées, il suivit à l'université un cours de philosophie pendant deux ans, puis il accepta en 1737 la place d'organiste à Zwickau, d'où il passa à celle d'organiste du château de Zeitz, et ensuite, le 13 octobre 1756, à une position semblable à la cour d'Altenbourg. Il mourut en cette ville au commencement de 1780, à l'âge de 67 ans. Krebs et Friedmann Bach furent les meilleurs élèves de Jean-Sébastien, et ceux qui approchèrent le plus de leur modèle. Le maître lui-même estimait beaucoup le talent de son écolier, et disait, par allusion à son nom et à celui de Krebs, *qu'il n'avait jamais pris qu'une écrevisse dans son ruisseau* (1). Krebs a publié de sa composition : 1° Quatre suites d'exercices pour le clavecin, consistant en mélodies chorales variées, fugues, petites pièces et sonatines, Nuremberg, 1743-49. 2° *Musikalischer und angenehmer Zeitvertreib in 2 Klaviersonaten mit einer Flœte* (Amusements agréables de musique, en deux sonates de clavecin avec flûte), *ibid.*, 1760. 3° Deux sonates détachées avec flûte, *ibid.* 4° Six trios pour flûte, *ibid.*, 1758. 5° Quatre suites de pièces, consistant en six préludes,

(1) *Krebs*, en allemand, signifie une *écrevisse*, et *Bach*, un *ruisseau*.

petites pièces, une ouverture et un concerto pour le clavecin, *ibid.*, 1740 à 1743. 6° Six sonates pour clavecin et flûte, Leipsick, 1762. On connaît aussi de cet artiste, en manuscrit : 1° *Magnificat*, en allemand, pour quatre voix et orgue, dont la partition est à la bibliothèque royale de Berlin, ainsi que le motet à cinq voix sur le choral : *Erforsche mich Gott*. 2° Deux *Sanctus*, avec orchestre. 3° Des pièces d'orgue. Je possède de sa composition en manuscrit dix chorals variés à deux claviers et pédale, et quatre fugues.

KREBS (Ehrenfried-Chrétien-Traugott), fils du précédent, a succédé à son père, en 1780, dans la place d'organiste de la cour de Saxe-Altenbourg. En 1787, il a publié à Leipsick quelques-uns des principaux cantiques variés pour l'orgue.

KREBS (Jean-Baptiste), ténor allemand qui a eu de la réputation, est né à Ueberauchen, près de Billingen, dans le pays de Bade, le 12 avril 1774. Dans son enfance, il apprit le chant choral à Billingen et à Constance. Plus tard, il reçut quelques leçons de clavecin et d'orgue et fit des études de philosophie à Donaueschingen. Après avoir étudié le chant sous la direction de Weiss, élève de Raff, il développa par de bons exercices la puissance de sa voix de ténor, qui était belle. Cependant, il ne paraissait pas destiné à devenir chanteur de théâtre, car il étudiait la théologie à Donaueschingen et à l'université de Fribourg. Enfin, il se décida pour cette carrière, débuta en 1795, et fut bientôt attaché au théâtre de la cour de Stuttgard, comme premier ténor. Il a brillé longtemps dans les plus beaux rôles des opéras allemands et français. Après vingt-huit ans de service, l'affaiblissement de son organe l'a obligé de quitter la scène, et il a chanté pour la dernière fois le rôle d'*Achille*, le 17 septembre 1823. Depuis lors il a rempli les fonctions de régisseur au théâtre de Stuttgard. Krebs a composé des chansons, des duos et des trios, avec accompagnement de piano. On lui doit aussi des livrets de plusieurs opéras français et italiens traduits en allemand, ainsi que plusieurs articles de critique littéraire et musicale insérés dans les journaux. Il est le même artiste que Gerber appelle *François-Xavier*.

KREBS (Jean-Gonfroid), chanteur de la cour à Altenbourg, mort en 1805, a publié dans cette ville, en 1777, des chansons avec mélodies et accompagnement de clavecin. La seconde partie de ces chansons a paru en 1783. On trouve aussi une sonate facile pour le clavecin, de sa composition, dans le recueil de pièces publié par Hiller. Enfin il a fait imprimer 6 divertissements pour le même instrument, à Altenbourg, en 1796. La bibliothèque royale de Berlin possède de sa composition la cantate pour la nouvelle année *Lobet den Herrn*, à quatre voix et instruments, en *ré* majeur.

KREBS (Charles-Auguste), né le 16 janvier 1804 à Nuremberg, est fils d'acteurs nommés *Miedke*; mais il fut adopté par la femme du chanteur Krebs, qui le recueillit lorsqu'il perdit sa mère, et il prit le nom de sa bienfaitrice. Doué de rares dispositions pour la musique, il apprit presque en jouant les éléments de l'art; puis il fit de rapides progrès sur le piano, sous la direction de M. Schelble, et reçut des leçons de Jean-Baptiste Krebs pour la composition. Il n'était âgé que de sept ans lorsqu'il mit en musique le petit opéra de *Fedora*, de Kotzebue. Trois ans après, il écrivit des quatuors de violon et beaucoup de sonates de piano. Mais bientôt il lui fallut interrompre ses travaux de musicien pour étudier la langue latine dans les colléges, parce qu'il se destinait à l'état ecclésiastique. Parvenu à sa treizième année, il sentit se réveiller son goût pour la musique et se livra de nouveau à la culture de cet art. A l'âge de quinze ans, il commença à donner des leçons, et malgré son extrême jeunesse, il forma quelques bons élèves. Cependant, ayant des vues plus élevées, il quitta la carrière de l'enseignement en 1824, et se rendit à Vienne pour étendre ses connaissances musicales. Il y devint élève de M. de Seyfried pour la composition de la musique instrumentale, et après s'être fait connaître avantageusement par la composition d'une symphonie à grand orchestre, et de plusieurs morceaux pour le piano, il y obtint la place de chef d'orchestre de l'Opéra de la cour. La manière dont il s'acquitta de ses fonctions lui a fait offrir en 1827 la direction de la musique au nouveau théâtre de Hambourg; il l'a acceptée, et ses soins ont réalisé toutes les espérances que les fondateurs de ce théâtre avaient en lui. Il y a fait représenter deux opéras (*Sylva, ou le Pouvoir du chant*, et *Agnès Bernauerin*). Le premier a été froidement accueilli, mais le second a complétement réussi. En 1833, il a fait imprimer à Hambourg plusieurs cahiers de chansons allemandes, et a fondé une école de chant d'ensemble dans laquelle il a obtenu des succès. Krebs dirigeait encore la musique du théâtre de Hambourg en 1830. Après cette

époque, il est passé à Dresde comme directeur de musique.

KREHL (Théophile-Adolphe), surintendant à Pyrna, mort en ce lieu, le 10 mars 1825, est auteur d'un sermon prononcé à l'occasion de l'érection du nouvel orgue de Pyrna : ce discours a été publié dans le *Magasin pour les predicateurs*, d'Ammon (t. IV, p. 1), sous ce titre : *Ueber der Verhæltniss des Orgelspiels zur kirchlichen Andacht* (Sur les rapports du jeu de l'orgue avec le recueillement religieux).

KREIBE (Jean-Conrad), né à Gotha en 1722, reçut les premières leçons de musique par l'assistance d'un certain baron *de Stein*, puis acheva son éducation par l'étude des compositions de Georges Benda. Il séjourna pendant plusieurs années à Berlin, puis à Dresde, et obtint, en 1765, la place de maître de chapelle du prince de Bernbourg, à Ballenstædt. Il mourut le 25 octobre 1780. Kreibe a écrit beaucoup de musique d'église, des symphonies, des quintettes, des quatuors et des trios pour divers instruments. Tous ces ouvrages sont restés en manuscrit.

KREIBE (Benjamin-Félix-Frédéric), fils du précédent, né à Ballenstædt, le 3 avril 1772, a étudié la musique sous la direction de Agthe, le hautbois chez Rast, et le violon chez Frédéric Albrecht. Après avoir suivi des cours de philosophie et de droit, il est entré comme simple musicien dans la musique du prince de Bernbourg; mais il en a été nommé plus tard maître de chapelle. On a de sa composition : 1° Concerto pour clarinette et orchestre, op. 2, Brunswick, Spehr. 2° Concerto pour cor, op. 1, Offenbach, André. 3° Concerto pour basson, op. 3, *ibid.*, et quelques morceaux pour le violon.

KREIBICH (François), né en 1728, à Zwickau, près de Kamnitz en Bohême, se rendit à Vienne vers 1750 et y excita l'étonnement par son habileté sur le violon, quoiqu'il fût bien jeune encore. En 1770, l'empereur le choisit pour diriger la musique de sa chambre : il se montra digne de cette faveur par un rare talent pour la direction d'un orchestre. Il était aussi renommé pour ses préludes sur le violon. Jusque dans sa vieillesse, il conserva le feu de l'âge viril dans l'exécution de la musique des grands maîtres. Il mourut à Vienne, le 3 septembre 1797, à l'âge de soixante-neuf ans. On ne connaît de sa composition qu'une sonate à violon seul, avec accompagnement de basse, en manuscrit.

KREINER (Catherine), née à Isen (Bavière), en 1754, reçut des leçons de chant de son parent, le maître de chapelle Camerloher, à Frising. Lorsque son éducation musicale fut terminée, elle se rendit à Munich, où elle fut placée au théâtre de la cour, en qualité de première cantatrice, au mois d'avril 1782. Dans la même année, elle épousa Camerloher, secrétaire du cabinet de l'électeur. Mademoiselle Kreiner brilla particulièrement en 1787 dans le *Castor et Pollux* de l'abbé Vogler. Elle mourut à Munich en 1790, à l'âge de trente-six ans.

KREITH (Charles), flûtiste, compositeur médiocre, mais fécond, et écrivain didactique sur la musique, vécut à Vienne, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Selon Rassmann (*Pantheon der Tonkünstler* p. 157), il est mort en cette ville dans le courant de l'année 1807. On connaît sous son nom environ cent vingt œuvres de concertos, duos, solos et airs variés pour la flûte ; des pièces d'harmonie et des quatuors pour divers instruments à vent, etc. Il a aussi publié divers ouvrages pour l'enseignement de la flûte, sous ces titres : 1° *Anweisung, wie alle Tœne auf der Flœte traversière richtig zu nehmen sind nebst ihren gehœrigen Benennungen* (Instruction sur la manière de produire sur la flûte toutes les notes avec justesse, avec leurs dénominations respectives), Vienne, Artaria, 1799. 2° *Schule für die Flœte, jedem Spieler dieses Instrumentes sehr nutzlich, sowohl für Finger, als auch Zunge in* 115 *Lectionen* (Méthode de flûte, très-utile à ceux qui jouent de cet instrument, tant pour le doigter que pour le coup de langue, etc.), Vienne, Bermann. 3° *Kurzgefasste Anweisung die Flœte zu spielen* (Instruction abrégée pour jouer de la flûte), Vienne, Cappi, et Brunswick, Spehr.

KREMBERG (Jacques), chanteur, compositeur et poëte, né à Varsovie, vers le milieu du dix-septième siècle, vécut d'abord à Magdebourg, puis fut attaché à la chapelle du roi de Suède, et se rendit en 1688 à Dresde, où il fut employé dans la musique de l'électeur. Vers 1704, il alla à Londres et y fit représenter deux ans après une sorte d'opéra intitulé *England's Glory* (Gloire de l'Angleterre), à l'occasion de l'anniversaire de naissance de la reine Anne. Il vivait encore en 1718, et était attaché à la musique de la cour. En 1689, il fit imprimer à Dresde un ouvrage qui a pour titre : *Musikalische gemuthsergœtzung a voce sola e contin. oder auch mit der Laute, Angelica, Viola di gamba und Cithara* (Divertissement musical à voix seule et basse

continue, ou pour le luth, l'angélique, la basse de viole ou la guitare).

KRENGEL (Grégoire), luthiste du seizième siècle, né à Frankenstein, en Silésie, est connu par un recueil de compositions qui a pour titre : *Lautenstücke verschiedener Art, jedes auf doppelte Weise gesetzt* (Pièces de luth de différents genres, etc.), Francfort sur l'Oder, 1584, in-fol. Gerber possédait le portrait de cet artiste, gravé à Breslau en 1592, avec cette inscription : *In vivam D. Gregorii Krengel, Musici excellentiss., iconem.*

KRENN (François), pianiste et compositeur, né en 1822, vivait à Vienne dans les années 1844 à 1848. Si mes renseignements sont exacts, il est Bavarois de naissance et a fait ses études à Munich, sous la direction de Stunz. Il a mis au jour plusieurs œuvres de morceaux faciles pour le piano; particulièrement les œuvres 7, 10, 12 et 16. M. Krenn écrit de préférence la musique d'église. On connaît de lui : 1° Offertoire (*O Deus ego amare*), pour soprano ou ténor et basse avec deux violons, alto, contrebasse et orgue (deux clarinettes et deux cors *ad libitum*), op. 23, Vienne, Haslinger. 2° Graduel (*Dominus in Sion*), à quatre voix, deux violons, alto, deux hautbois, deux trompettes, contrebasse, orgue et timbales, op. 15, Vienne, Diabelli. 3° *Requiem* (en *ré* mineur), a quatre voix, orgue obligé, deux violons et deux cors *ad libitum*, op. 17, Munich, Falter. En 1847, une cantate avec orchestre de cet artiste, intitulée, *Die vier letzten Dinge,* a été exécutée à Vienne avec succès.

KRENZ (Henri), facteur d'orgues allemand, vivait vers la fin du quinzième siècle. En 1499, il a construit l'orgue de l'église de Saint-Basile, à Brunswick.

KRESS ou **KRESSE** (Jean-Albert), second maître de chapelle à Stuttgard, vers la fin du dix-septième siècle, s'est fait connaître par un traité d'harmonie intitulé : *Manuductio novo-methodica ad Bassum generalem*, Stuttgard, 1701, in-fol. On a aussi de lui des concerts spirituels à quatre voix et instruments, *ibid.*, 1681, in-4°, et un cantique allemand intitulé : *Der füsse Name Jesus, oder teutscher Jubilus Bernardi,* à trois voix, *ibid.*, 1683, in-4°.

KRESS (Jacques), maître de concert du landgrave de Hesse-Darmstadt, mourut vers 1736. Il a fait imprimer de sa composition, à Nuremberg, six concertos de violon à cinq parties, op. 1.

KRESS (Georges-Frédéric), peut-être fils du précédent, violoniste à Darmstadt, fut attaché à la chapelle du duc de Mecklembourg en 1736. En 1763, il se rendit à Gœttingue et y fut maître de concerts de l'Académie. Il mourut dans cette position vers 1783. Le caractère de son talent d'exécution consistait dans l'agilité; mais il manquait d'expression et de goût. On a imprimé de sa composition à Nuremberg, en 1764, une sonate pour le violon; il a laissé en manuscrit six solos pour violon, et un concerto pour le même instrument.

KRETSCHMAR (Jean), musicien allemand, vécut dans les premières années du dix-septième siècle. La position qu'il occupait n'est pas connue. On a publié sous son nom un traité de musique élémentaire intitulé : *Musica latino-germanica cujus adminiculo pueri puellæque facile brevissimo temporis spatio integram recte et bene canendi scientiam assequi possunt*, Lipsiæ, 1605, in-8°.

KRETSCHMAR (Gaspard), chambellan à Breslau, né à Neisse, en 1602, mourut à Breslau en 1657. On a de lui un livre intitulé : *Ursprung und Fortgang der edelen Singekunst* (Origine et progrès du noble art du chant), Breslau, 1656, in-4°.

KRETSCHMAR (Jean-André), organiste de l'église des négociants à Erfurt, en 1699, était auparavant à Weimar. Il y fut le second maître de Walther (auteur du Lexique de musique) pour le clavecin et la composition. Prinz et Walther disent que ce musicien a écrit un traité intitulé *Melopoeia, ou l'art de la composition* (en allemand), qui n'a pas été imprimé, mais dont il a été répandu des copies. C'est sans doute le même ouvrage qui est cité par Mattheson (*Grundl. einer musik. Ehrenpforte*, p. 106). La plupart des bibliographes de la musique ont confondu le traité dont il est question avec celui de Jean Kretschmar (*V.* ci-dessus), quoiqu'il y ait entre les deux auteurs environ quatre-vingts ans de distance.

KRETSCHMAR (Godefroid), magister et pasteur primaire à Gorlitz, au commencement du dix-huitième siècle, a prononcé dans cette ville un sermon qui a été publié sous ce titre : *Einweihungspredigt auf die neue Orgel in der Gœrlitzer Petri und Pauli Kirche* (Sermon sur l'installation du nouvel orgue dans l'église de Saint-Pierre et Saint-Paul de Gorlitz), Gorlitz, 1704, in-4° de 40 p. Cet ouvrage contient des détails curieux sur l'histoire générale de l'orgue.

KRETSCHMAR (Jean), facteur d'orgues à Schweidnitz, vivait dans la première moitié du dix-huit-huitième siècle. Il a construit les instruments dont voici la liste : 1° A Neisse, l'orgue de Saint-Jacques, composé de cinquante-quatre jeux. 2° A Schweidnitz, en 1711, celui des Dominicains, composé de trente jeux. 3° A Meetschütz, en 1733, un orgue de trente-cinq jeux.

KRETSCHMER (François-Jean-Charles-Anoré), conseiller intime de guerre du roi de Prusse, dans la Poméranie, né en 1775 (le lieu n'est pas connu), est mort à Anclam, le 5 mars 1830. Il s'est occupé depuis sa jeunesse de recherches sur l'histoire et la théorie de la musique, et a publié un livre qui a pour titre : *Ideen zu einer Theorie der Musik* (Idées d'une théorie de la musique), Stralsund, Lœffler, 1833, in 4°. Cet ouvrage, qui renferme des idées neuves sur la constitution des tonalités, n'est en quelque sorte composé que de fragments d'un livre écrit par l'auteur sur une théorie générale de la musique. On trouvera dans mon Histoire de la philosophie de la musique, faisant suite au système de cette philosophie, une analyse des principes qui servent de base à la théorie de Kretschmer. Ce savant a commencé en 1838 la publication d'une collection de chansons populaires allemandes qui fut interrompue par sa mort; elle a été continuée et achevée par les soins du docteur Massmann, de Munich, de M. de Zuccalmaglio, de Varsovie, et de plusieurs autres collaborateurs. Elle forme deux volumes, grand in-octavo et a pour titre : *Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen* (Chansons populaires allemandes avec leurs formes originales), Berlin, 1840. Ce travail n'est pas à l'abri de tout reproche, sous le rapport de l'authenticité traditionnelle des mélodies.

KREUBÉ (Charles-Frédéric) né à Lunéville, le 5 novembre 1777, apprit la musique et le violon dans cette ville, puis fut attaché à l'orchestre du théâtre de Metz, en qualité de chef d'orchestre. Arrivé à Paris en 1800, il y reçut des leçons de Rodolphe Kreutzer pour le violon. Dans l'année suivante, il entra à l'orchestre de l'Opéra-Comique. Devenu sous-chef d'orchestre du même théâtre en 1805, il succéda à Blasius, comme premier chef, en 1816, et conserva cette place jusqu'au mois de novembre 1828. Retiré alors avec la pension, il vécut depuis ce temps à la campagne, près de Saint-Denis. Admis au nombre des musiciens de la chapelle du roi en 1814, Kreubé perdit cette position en 1830, lorsque cette chapelle fut supprimée. Il est mort dans sa maison de campagne, au printemps de 1846. Il s'était d'abord fait connaître comme compositeur de musique instrumentale et avait publié : 1° Deux potspourris en quatuor pour deux violons, alto et basse; Paris, Gaveaux. 2° Trios pour deux violons et basse, op. 6, 21; Paris, Hanry 3° Duos pour deux violons, op. 11, 24, 25, 26, 30; Paris, Hanry, Gaveaux. 4° Thèmes variés pour violon; Paris, Hanry, Gaveaux. 5° Trois nocturnes pour deux violons, alto et basse, op. 23; Paris, madame Duhan. 6° Trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, op. 31, *ibid.* Plus tard, Kreubé s'est livré à la composition d'ouvrages dramatiques pour l'Opéra-Comique. Quelques-uns de ses opéras ont réussi; mais ils ont maintenant tous disparu de la scène. En voici la liste chronologique : 1° *Le Forgeron de Bassora*, en deux actes, 1813. 2° *Le Portrait de famille*, en un acte. 1814. 3° *La Perruque et la Redingote*, en trois actes, en collaboration avec Kreutzer, 1815. 4° *La jeune Belle-mère*, en deux actes, 1816. 5° *Une nuit d'intrigue*, en un acte, 1816. 6° *L'Héritière*, en un acte, 1817. 7° *Edmond et Caroline*, en un acte, 1819. 8° *La jeune Tante*, en un acte, 1820. 9° *Le Philosophe en voyage*, en trois actes, en collaboration avec Pradher, 1821. 10° *Le Coq de village*, en un acte, 1822. 11° *Le Paradis de Mahomet*, en trois actes, avec Kreutzer, 1822. 12° *Jenny la bouquetière*, en deux actes, avec Pradher, 1823. 13° *L'Officier et le Paysan*, en un acte, 1824. 14° *Les Enfants de Maître Pierre*, en trois actes, 1825. 15° *La Lettre posthume*, en un acte, 1827. 16° *Le Mariage à l'anglaise*, en un acte, 1828. Les partitions du *Forgeron de Bassora*, d'*Edmond et Caroline*, du *Coq de village*, des *Enfants de Maître Pierre* et de l'*Officier et le Paysan* ont été gravées à Paris.

KREUSER ou **KREUSSER** (Georges-Antoine), né en 1743 à Heidingsfeld, petite ville de la Bavière, près de Würzbourg, voyagea en Italie, dans sa jeunesse, pour perfectionner son talent sur le violon et dans la composition; puis il parcourut la France et la Hollande, et s'établit dans ce dernier pays pendant plusieurs années. Il fut directeur d'orchestre et compositeur à Amsterdam, en 1776; plus tard, il eut la place de maître de chapelle de l'électeur de Mayence. Il est mort en cette ville dans les premières années du dix-neuvième siècle. Les principaux ouvrages de cet artiste sont : 1° *La Mort de Jesus*, oratorio, sur le texte de Ramler, exécuté à

Mayence, en 1790; gravé en partition à Mayence, chez Schott. 2° Trois symphonies pour l'orchestre, liv. 1; Offenbach, André. 3° Trois *idem*, liv. 2, *ibid.* On assure que Kreuser en avait composé trente. Il est vraisemblable que le plus grand nombre est resté en manuscrit, ou a été publié en Hollande. 4° Dix-huit quatuors pour deux violons, alto et violoncelle. 5° Douze trios pour deux violons et basse. 6° Six quatuors faciles pour flûte, violon, alto et basse, liv. 1 et 2; Bonn, Simrock. 7° Trois sonates pour piano et violon, op. 1; Mayence, Schott. 8° Trois sonates faciles pour piano seul, op. 30; Paris, Carli. 9° Chansons allemandes avec accompagnement de piano; Mayence, Schott.

Le frère aîné de Georges-Antoine, *Adam Kreuser*, était beaucoup plus âgé que lui, car il naquit à Heidingsfeld, le 22 juin 1727. Il était un des meilleurs cornistes de son temps et jouait bien du violon. En 1752, il visita la France, puis se fixa à Amsterdam où il mourut, le 19 avril 1791, dans la position de chef d'orchestre. On ne connaît pas d'ouvrages de sa composition.

KREUTZER (Rodolphe), violoniste célèbre et compositeur, né à Versailles le 16 novembre 1766, était fils d'un musicien de la chapelle du roi, qui lui enseigna les éléments de la musique. Dès l'âge de cinq ans, il montra les plus heureuses dispositions pour cet art; particulièrement pour le violon, qui lui fut enseigné par Antoine Stamitz, violoniste allemand d'une certaine réputation, et qui a fondé une école. Les progrès du jeune Kreutzer tinrent du prodige : il avait à peine atteint sa douzième année, que déjà il faisait pressentir ce jeu brillant et plein de verve par lequel il excita depuis lors l'enthousiasme du public dans tous les concerts où il se fit entendre. Personne ne lui avait enseigné les principes de l'harmonie, mais son heureuse organisation suppléait au savoir qui lui manquait, et avant d'avoir acquis des notions sur l'art d'écrire la musique, il composait des concertos. A l'âge de treize ans, il fit entendre au concert spirituel son premier ouvrage en ce genre : le compositeur et le virtuose furent applaudis avec transport.

Souvent appelé à Trianon, pour les petits concerts de la reine, il y chantait avec goût et se faisait ensuite admirer comme violoniste. A l'âge de seize ans, il perdit en deux jours son père, sa mère, et se trouva chargé de l'entretien de quatre enfants dont il était l'aîné. La reine Marie-Antoinette vint heureusement à son secours et lui remit, quelques jours après, le brevet de la place de premier violon de la chapelle royale, que son père avait occupée. Plein de courage et de confiance dans ses forces, Kreutzer travailla avec ardeur pour développer son talent par les occasions fréquentes qu'il avait eu d'entendre Mestrino et Viotti. A peine âgé de vingt ans, il pouvait être déjà classé parmi les violonistes les plus habiles.

Ses ouvrages se succédaient avec rapidité, et son talent d'exécution se perfectionnait de plus en plus. Mais ce n'était pas seulement à la musique instrumentale qu'il voulait se livrer exclusivement; le besoin de travailler pour la scène ne lui laissait point de repos. N'ayant pu se procurer un poëme pour l'Opéra-Comique, il se mit à refaire la musique de deux anciennes pièces, et cette musique fut répétée à la petite salle du château de Versailles, devant la cour, grâce aux bontés de la reine, qui avait pris le jeune artiste sous sa protection. Une occasion se présenta bientôt de mettre à exécution son projet favori, et de se procurer le poëme d'opéra, objet de ses désirs. En 1790, il était entré au Théâtre Italien, comme premier violon; cette place lui fit faire la connaissance de Desforges, qui lui confia le drame historique de *Jeanne d'Arc*, en trois actes, dont la musique fut écrite en quelques jours par Kreutzer. Cette pièce fut représentée au Théâtre Italien, en 1790, et eut assez de succès pour donner de la confiance à d'autres poëtes. Le 15 janvier 1791, Kreutzer donna au même théâtre *Paul et Virginie*, composition pleine de chaleur, d'élégance, de naïveté, et qui se fait remarquer par une couleur locale ravissante d'effet. Le succès fut complet. Au mois d'août de la même année, *Lodoïska* fut accueillie avec enthousiasme par les habitués de l'Opéra-Comique. C'est aussi par un coloris analogue au sujet que cet opéra mérite d'être placé au rang des bonnes compositions dramatiques; toutefois, il faut avouer qu'il est inférieur à *Paul et Virginie*, bien qu'il soit resté au répertoire, et que son ouverture soit devenue populaire.

Jusque-là, Kreutzer n'avait suivi que son heureux instinct dans la composition de ses ouvrages; car toute notion d'harmonie lui était étrangère. Sa manière de concevoir toutes les parties de sa partition consistait à marcher à grands pas dans sa chambre, chantant ses mélodies et les accompagnant sur son violon. Ce fut de la même manière qu'il écrivit, en 1792, *Charlotte et Werther*, en un acte, pour

le Théâtre Italien; *le Franc Breton*, pour le même théâtre; et en 1795, *le Déserteur de la montagne de Hamm*, au Théâtre Italien; *le Congrès des Rois*, auquel il travailla en collaboration avec Grétry, Méhul, Dalayrac, Deshayes, Solié, Devienne, Berton, Jadin, Trial fils, Cherubini et Blasius; *le Siége de Lille*, en un acte, au théâtre Feydeau; *la Journée de Marathon*, en quatre actes, au théâtre National; *On respire*, petit opéra improvisé après le 9 thermidor, et quelques autres ouvrages de peu d'importance. Ce fut longtemps après que Kreutzer, devenu membre du Conservatoire, crut que ses fonctions de professeur lui imposaient l'obligation d'être savant, et qu'il se mit à faire des études tardives, dont le résultat fut d'arrêter l'élan de son imagination.

Après la mémorable campagne de 1796 et le traité de Campo-Formio qui en fut la suite, Kreutzer partit pour l'Italie. Il y donna de brillants concerts à Milan, Florence et Venise (1). Il se rendit ensuite en Allemagne où il obtint aussi de beaux succès comme violoniste et comme compositeur, et revint à Paris par la Hollande, en passant par Hambourg.

Le Conservatoire de musique venait d'être organisé, Kreutzer y fut appelé comme professeur de violon : Il s'y fit bientôt distinguer par les excellents élèves qu'il forma. Sa méthode d'enseignement se distinguait surtout par une qualité précieuse, à savoir l'enthousiasme et la confiance qu'il savait inspirer à ses élèves. Dans le même temps, il se faisait entendre avec le plus grand succès dans les concerts de l'Opéra et du théâtre Feydeau; ce fut pour un de ces concerts qu'il composa la symphonie concertante en *fa*, qui fut exécutée par Rode et par lui. Après le départ de Rode pour la Russie, Kreutzer lui succéda comme violon solo de l'Opéra en 1801; conserva cette place jusqu'en 1816, où il fut nommé second chef d'orchestre, et devint directeur du même orchestre l'année suivante. Entré en 1802 dans la chapelle du premier consul Bonaparte, comme un des premiers violons, il fut fait violon solo de la musique particulière de l'empereur Napoléon en 1806, et maître de la chapelle du roi en 1815, en survivance de Plantade.

Malgré tant de travaux et d'emplois, Kreutzer n'avait point renoncé à sa passion pour le théâtre; il écrivit, en 1801, sa partition d'*Astianax* pour l'Opéra, et commença à montrer dans cet ouvrage sa nouvelle direction par une facture plus soignée que dans ses premières compositions. Ce penchant se développa dans les ouvrages qu'il écrivit par la suite; mais son originalité primitive parut s'affaiblir. Une multitude de compositions de tout genre furent écrites par lui dans l'intervalle de vingt années qui suivirent la représentation de son opéra d'*Astianax*. Le dernier opéra qu'il fit représenter fut *Ipsiboé*, en 1825, à l'Académie royale de musique : on y trouvait encore de belles choses.

En 1824, Kreutzer fut fait chevalier de la Légion d'honneur; dans la même année, il quitta la direction de l'orchestre de l'Opéra pour celle de toute la musique de ce spectacle; mais il ne garda cette dernière position que peu de temps : en 1826, il fut admis à la retraite. Alors il voulut faire un dernier adieu au public par l'opéra de *Matilde* qu'il avait écrit avec soin; mais l'artiste célèbre, qui avait eu tant de succès en tous genres, sollicita vainement du directeur placé à la tête de l'Opéra en 1827, la faveur d'être admis à faire représenter son ouvrage : il fut repoussé brutalement par l'esprit de monopole qui s'était emparé de ce directeur. Kreutzer fut vivement blessé du refus qu'il éprouvait; un profond chagrin s'empara de son âme, et plusieurs atteintes d'apoplexie portèrent le dérangement dans ses facultés. Pendant plusieurs années, il fut languissant; enfin on crut que l'air de la Suisse et les soins d'un médecin célèbre de Genève pourraient lui rendre la santé; on le conduisit dans cette ville; mais les ressorts de la vie étaient usés; il y expira le 6 juin 1831. On lit dans la *Biographie des hommes remarquables du département de Seine-et-Oise*, par MM. Daniel (p. 250), qu'un curé de cette ville refusa la sépulture à cet artiste célèbre, parce qu'il avait travaillé pour le théâtre. Depuis plus de dix ans, Kreutzer avait cessé de jouer du violon, par suite d'une chute où il avait eu le bras

(1) L'auteur de la notice de Kreutzer, qui se trouve dans le supplément de la *Biographie universelle* de Michaud, dit que Bonaparte chargea cet artiste de recueillir dans les bibliothèques les œuvres non publiés des maîtres de la scène italienne : cette assertion n'est point exacte; car je tiens de l'illustre géomètre Monge, alors chargé d'une mission générale relative aux sciences et aux arts, que ce fut lui qui, ayant rencontré Kreutzer à Milan, lui confia ce soin, et qui, l'ayant retrouvé plus tard à Venise, lui fit la remise de caisses où étaient contenues les copies des œuvres des plus anciens maîtres de l'église de Saint-Marc. Occupé de ses concerts et de ses relations avec les artistes, Kreutzer ajourna l'envoi qu'il devait faire à Paris de ces caisses. Dans l'intervalle, la guerre recommença; l'armée française fut obligée de battre en retraite, et les trésors recueillis par Monge furent perdus.

cassé, dans un voyage qu'il fit au midi de la France.

Comme violoniste, Kreutzer avait pris une position élevée dans l'école française, où brillaient alors Rode et Baillot; non qu'il eût l'élégance, le charme et la pureté du premier de ces artistes, ni l'admirable variété de mécanisme et le sentiment profond du second; car, dans son talent d'instrumentiste, comme dans sa musique, Kreutzer dut tout à son instinct et rien à l'école. Cet instinct, riche et plein de verve, donnait à son exécution une originalité de sentiment et de manière qui portait toujours l'émotion dans l'auditoire, et que personne n'a surpassée. Il avait le son puissant, l'intonation juste, et sa manière de phraser avait une chaleur entraînante. Le seul reproche qu'on lui a fait avec justesse était de manquer de variété dans l'accentuation de l'archet, et de couler presque tous les traits, au lieu d'y introduire le détaché.

Voici la liste des principaux ouvrages de ce musicien distingué. A l'Opéra : 1° *La Journée de Marathon*, en quatre actes, 1793. 1°(*bis*) *Flaminius à Corinthe*, en un acte, 1800, avec Nicolo Isouard. 2° *Astianax*, opéra en trois actes, 1801. 3° *Aristippe*, en deux actes, 1808. 4° *La Mort d'Abel*, en trois actes, 1810. 5° *Antoine et Cléopâtre*, ballet en trois actes, 1809. 5° (*bis*) *La Fête de Mars*, en un acte, 1814. 6° *L'Oriflamme*, en deux actes, en collaboration avec Méhul, Breton, etc., 1814. 7° *La Princesse de Babylone*, en trois actes, 1815. 8° *Les Dieux rivaux*, en deux actes, avec Spontini, Persuis et Berton, 1816. 9° *Le Carnaval de Venise*, ballet en deux actes, avec Persuis, 1816. 10° *La Servante justifiée*, ballet en un acte, 1818. 11° *Clari*, ballet en trois actes, 1820. 12° *Ipsiboé*, opéra en trois actes, 1823. 13° *Matilde*, opéra en trois actes, inédit. Au théâtre Favart : 14° *Jeanne d'Arc à Orléans*, en trois actes, 1790. 15° *Paul et Virginie*, en trois actes, 1791. 16° *Lodoïska*, en trois actes, 1791. 17° *Charlotte et Werther*, en un acte, 1792. 18° *Le Franc Breton*, 1792. 19° *Le Déserteur de la Montagne de Hamm*, en un acte, 1793. 19° (*bis*) *On respire*, en un acte, 1794. 20° *Le Brigand*, en un acte, 1795. 21° *Imogène, ou la Gageure indiscrète*, en trois actes, 1796. 22° *Le Congrès des Rois*, en collaboration avec plusieurs musiciens, 1795. Au Théâtre Feydeau : 23° *Le Siége de Lille*, en un acte, 1793. 24° *Le Lendemain de la bataille de Fleurus*, en un acte, 1795. 25° *Le Petit Page*, en un acte, 1795. 25° (*bis*) *Les Surprises, ou l'Étourdi en voyage*, en deux actes, 1806. 26° *Jadis et aujourd'hui*, en un acte, 1808. 27° *François Ier*, en trois actes, 1808. 28° *Le Triomphe du mois de mars*, en deux actes, 1811. 29° *L'Homme sans façon*, en trois actes, 1812. 30° *Le Camp de Sobieski*, en deux actes, 1813. 31° *Constance et Théodore*, en deux actes, 1813. 32° *Les Béarnais*, en un acte, avec Boieldieu, 1814. 33° *La Perruque et la Redingote*, en trois actes, avec Kreubé. 34° *Le Maître et le Valet*, en trois actes, 1816. 35° *Le Négociant de Hambourg*, en trois actes. 1821. Il a aussi arrangé la musique du ballet de *Paul et Virginie*, dont son opéra lui a fourni les principaux matériaux. Musique instrumentale : 1° Deux symphonies concertantes pour deux violons, l'une en *fa*, l'autre en *mi*; Paris, Pleyel et Frey. 2° Symphonie concertante pour deux violons et violoncelle, Paris, Troupenas. 3° Premier concerto pour violon (en *sol*); Paris, Sieber. 4° Deuxième *idem* (en *la*), *ibid*. 5° Troisième *idem* (en *mi*); Paris, Leduc. 6° Quatrième *idem* (en *ut*), *ibid*. 7° Cinquième *idem* (en *la*); Paris, Troupenas. 8° Sixième *idem* (en *mi* mineur); Paris, Janet et Cotelle. 9° Septième *idem* (en *la*), *ibid*. 10° Huitième *idem* (en *ré* mineur); Paris, P. Petit. 11° Neuvième *idem* (en *mi* mineur); Paris, Janet et Cotelle. 12° Dixième *idem* (en *ré* mineur); Paris, Pleyel. 13° Onzième *idem* (en *ut*), *ibid*. 14° Douzième *idem* (en *la*); Paris, Érard. 15° N° 13, lettre A (en *ré*); Paris, Frey. 16° N° 14, lettre B (en *mi*), *ibid*. 17° N° 15, lettre C (en *la*) *ibid*. 18° N° 16, lettre D (en *mi* mineur), *ibid*. 19° N° 17, lettre E (en *sol*), *ibid*. 20° N° 18, lettre F, (en *mi* mineur), *ibid*. 21° N° 19, lettre G (en *ré* mineur), *ibid*. 22° Air provençal varié pour violon et orchestre, *ibid*. 23° Romance de *Joseph*, *idem*, *ibid*. 24° Quinze quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1, 2, 3; Paris, Janet, Pleyel, Frey. 25° Quinze trios pour deux violons et violoncelle, op. 5, 15, 16, lettre A et lettre B; Paris, Michel Ozy, Pleyel, Frey. 26° Sept œuvres de duos pour deux violons; Paris, Leduc, Pleyel, Troupenas, Frey. 27° Cinq œuvres de sonates pour violon et basse; Paris, Leduc, Frey. 28° Huit œuvres d'études et de caprices pour violon seul, ouvrages devenus classiques pour l'étude de l'instrument; Paris, Leduc, Frey, Troupenas. 29° Plusieurs airs variés pour deux violons, en trios, en quatuors, Paris. Kreutzer a pris part à la rédaction de la Méthode de violon publiée par le Conservatoire de Paris.

KREUTZER (Jean-Nicolas-Auguste),

frère du précédent, naquit à Versailles en 1781 (1), et reçut des leçons de Rodolphe pour le violon. Lorsque le Conservatoire de Paris fut organisé, il entra dans la classe du même professeur, et obtint le second prix de violon au concours de l'an VIII (1800), puis le premier prix l'année suivante. Sans avoir jamais eu l'éclat du jeu de Rodolphe, il appartint cependant à son école par une certaine élégance toute française, très-différente de la manière de Baillot et de celle de Rode. En 1798, Kreutzer entra à l'orchestre de l'Opéra-Comique du théâtre Favart. En 1802, il passa de cet orchestre à celui de l'Opéra, et il y resta jusqu'au commencement de 1823, époque où il se retira avec la pension, après vingt ans de service. Pendant plusieurs années, il avait été professeur suppléant au Conservatoire : en 1825, il succéda à son frère dans la place de professeur de première classe. Une maladie de poitrine l'a conduit au tombeau dans l'été de 1832. Kreutzer, qui avait été attaché à la chapelle de Napoléon, est entré dans celle du roi en 1814, et a conservé sa place parmi les premiers violons jusqu'à la dissolution de cette chapelle en 1830. Cet artiste a publié : 1° 1er et 2e concerto pour violon, Paris, Boieldieu. 2° Duos pour deux violons, op. 2 et 3, Paris, Janet, Naderman. 3° Trois sonates pour violon et basse, op. 1, Paris, Janet. 4° Plusieurs airs variés et solos pour violon.

KREUTZER (Léon-Charles-François), fils du précédent et neveu de Rodolphe, est né à Paris, le 23 septembre 1817. Après avoir appris, dans ses premières années, les éléments du solfége, il commença, à treize ans, l'étude du piano sous la direction de M. Fleche, ancien élève lauréat du Conservatoire. Deux ans après, il reçut des leçons de composition de M. Benoist, professeur au Conservatoire. A vrai dire, la plus solide instruction musicale de Léon Kreutzer fut puisée dans ses lectures de partitions et de livres relatifs à l'art, dans la comparaison des productions d'époques différentes et du style des maîtres. Ces études, faites dans l'isolement, ont donné pour résultats à l'artiste des théories esthétiques et des vues sur l'art toutes personnelles, indépendantes et peut-être un peu trop exclusives. Épris d'un amour passionné pour l'*art pur*, il n'a point transigé avec le fait des succès de vogue et des entraînements de la mode. Poussant même à l'excès son penchant pour le sérieux et sa haine du frivole en musique, il n'a pu éviter, comme critique, une certaine roideur d'opinions qui, parfois, a faussé ses jugements. Les travaux de M. Kreutzer dans la critique musicale ont paru dans les journaux dont voici les titres : 1° *L'Union*, depuis 1840 jusqu'au moment où cette notice est écrite (1862); M. Kreutzer y fait l'analyse des opéras représentés sur les théâtres de Paris. 2° *Revue et gazette musicale de Paris :* sous le titre de *l'Opéra en Europe*, le critique y a donné depuis 1841 un travail étendu avec des exemples de musique pour servir d'éclaircissement au texte. Il y a publié aussi des analyses du *Faust* de Berlioz, de l'*Élie* de Mendelsohn, et une suite d'articles sur la *Société des concerts* du Conservatoire de Paris. 3° *Revue contemporaine*, depuis 1854 : divers articles sur les théâtres et une biographie très-développée de Meyerbeer. 4° *L'Opinion publique*. 5° *Le Théâtre*. Divers travaux dans ces deux journaux.

Compositeur d'un talent solide et dont les tendances ont de l'originalité, M. Kreutzer aurait pu prétendre à des succès qui eussent eu plus d'éclat, si, se tenant moins à l'écart et plus soigneux de sa renommée, il se fût donné quelque peine pour faire connaître son œuvre, très-varié d'ailleurs, et s'il eût attaché plus de prix à l'opinion publique, sans laquelle on n'arrive à rien, quoi qu'on fasse. C'est un mauvais refuge que celui du dédain pour cette opinion : on n'y porte jamais qu'un esprit mécontent. Voici la liste des productions de M. Kreutzer, publiées et inédites : I. MUSIQUE DE PIANO : 1° Sonate dans l'ancien style, Paris, Richault. 2° Sonate en *si* bémol, *ibid.* 3° Sonate en *fa* mineur, *ibid.* 4° Six études, *ibid.* 5° Dix valses et deux écossaises, *ibid.* 6° Deux quadrilles, *ibid.* 7° Prélude, Paris, Heugel. 8° Romance sans paroles, Paris, Bernard Latte. 9° *La Gymnastique du piano*, Paris, Gérard. 10° Minuetto, Paris, Richault. II. MUSIQUE DE CHAMBRE : 11° Trio pour piano, violon et violoncelle, *ibid.* 12° Quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, nos 1, 2, 3, 4, *ibid.* III. MUSIQUE DE CHANT : 13° Vingt-six mélodies avec accompagnement de piano, 1re suite, *ibid.* 14° Vingt mélodies *idem*, 2e suite, *ibid.* 15° *Les Cloches de Saïd*, idem, *ibid.* 16° *L'Enfant pauvre*, idem, Paris, Gérard. 17° *La Fiancée du Marin*, idem, *ibid.* IV. MUSIQUE DE VIOLON : 18° Romance en *sol* mineur, Paris, Richault. V. MUSIQUE D'OR-

(1) La *Biographie universelle des contemporains* place la naissance de cet artiste en 1778, et M. Gabet, dans son *Dictionnaire des artistes de l'école française*, la fixe en 1785. La date que je donne est consignée dans les anciens registres du Conservatoire de Paris.

chestre. 19° Introduction à la *Tempête* de Shakespeare, Paris, Parent. VI. pour l'enseignement : 20° *Petit cours d'harmonie*, au point de vue de la modulation.

M. Kreutzer a en manuscrit : 21° Quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, n°s 5, 6, 7, 8. 22° Troisième suite de mélodies. Plusieurs mélodies tirées des trois suites publiées et inédite ont été arrangées avec accompagnement d'orchestre par l'auteur. Il en est un certain nombre qui ont été traduites en allemand par M. Richard Lindau. 23° Symphonie en *si* bémol pour orchestre. 24° *Idem* en *fa* mineur. 25° Fantaisie burlesque, *idem*. 26° *Idem* militaire. 27° Concerto symphonique en quatre parties pour piano et orchestre. musique dramatique : 28° *Serafina*, opéra-comique en un acte. 29° *Les Filles d'Azur*, opéra féerie. musique religieuse : 30° *Stabat Mater*, à deux chœurs, avec orgue non obligé. 31° Petit traité de contrepoint. Il y a beaucoup de distinction et de fantaisie dans les ouvrages de M. Kreutzer dont l'auteur de cette notice a eu connaissance.

KREUTZER (Conradin). Un meunier dont le moulin était situé à une demi-lieue de Mœsskirch, aujourd'hui sous la domination du grand-duc de Bade, avait huit enfants. L'un d'eux, Conradin Kreutzer, né le 22 novembre 1782, jour de Sainte-Cécile, montra dès son enfance beaucoup de penchant pour la musique. A l'âge de sept ans, ses parents l'envoyèrent chez Rieger, directeur du chœur et organiste, qui lui enseigna les premiers principes de la musique appliqués au piano, au violon et au chant. Ce fut précisément le jour de Sainte-Cécile qu'il arriva chez son maître. Ce jour est devenu remarquable par les événements qui signalèrent ses progrès et les circonstances principales de sa vie.

Rieger était un homme de grande sévérité pour ses élèves; mais tels étaient le zèle et l'aptitude de Conradin, que le maître se laissa toucher et qu'il montra toujours une préférence marquée pour cet élève. Après une année d'étude, le jeune Kreutzer se trouva en état de chanter, de manière à satisfaire le professeur et le public, un grand solo à l'offertoire de la messe de Sainte-Cécile. Il resta encore une année sous la direction de son maître, après quoi il passa en qualité d'enfant de chœur au monastère de Zwyffallen. Il était alors âgé de neuf ans, et, par une circonstance assez singulière, ce fut encore le jour de Sainte-Cécile qu'il entra dans le couvent.

Le monastère de Zwyffallen est situé près de Riedlingen, en Autriche. C'est là que Conradin Kreutzer continua ses études et qu'il reçut d'un moine, nommé Ernest Weinrauch, directeur de la musique du couvent, des leçons qui exercèrent la plus heureuse influence sur sa carrière. Cet Ernest Weinrauch, qui était entré à Zwyffallen comme enfant de chœur et qui n'en sortit plus, était un musicien de génie, mais un homme si ignorant des choses du monde, qu'il n'avait jamais pu comprendre l'usage de la monnaie. Conradin Kreutzer assure que ses compositions étaient très-remarquables. Il possédait aussi un rare talent comme organiste; talent qu'il communiqua à son jeune élève. Les leçons de contrepoint et d'harmonie données par un maître tel que Weinrauch à un élève aussi plein de zèle que Kreutzer ne pouvaient manquer de produire d'heureux résultats. Le professeur se voyait avec joie revivre dans son élève, et celui-ci n'avait d'autre pensée, d'autre passion que la musique. Telle était l'ardeur de Kreutzer pour le travail, qu'il étudiait souvent au clair de la lune, et qu'on était obligé de le surveiller à cause de la faiblesse de sa santé.

Dans le monastère de Zwyffallen, comme dans beaucoup d'autres, on avait l'habitude d'exécuter de symphonies pendant la messe : Kreutzer se sentit pressé du désir d'en composer une. Mais il n'était encore qu'aux premiers éléments de l'harmonie, et il ignorait la manière de disposer les différentes parties dans une partition. Pour exécuter son projet, il se borna donc à faire un brouillon de la partie principale, après quoi il arrangea séparément chacune des autres. Son professeur le surprit un jour au travail, lorsque sa table et le plancher de sa cellule étaient jonchés des parties de tous les instruments. Le professeur, tout ému de joie, enseigna à son élève les procédés de la formation de la partition.

Après trois années de leçons données à Conradin, le digne Weinrauch cessa de vivre. Un jeune moine, venu d'un autre couvent, lui succéda; mais il ne possédait ni l'affabilité de caractère, ni les hautes connaissances de son prédécesseur. Conradin sentit qu'il avait tout perdu, et il se décida à quitter le couvent de Zwyffallen pour se rendre à celui de Schussenried, ce qu'il fit en 1796. Les moines de celui-ci appartenaient à l'ordre des Prémontrés, et jouissaient d'une grande liberté. Kreutzer chanta encore pendant un an comme enfant de chœur, mais au bout de ce temps, sa voix passa du soprano au ténor. Il se borna alors à remplir les fonctions d'organiste, et le reste de

son temps fut employé à terminer ses études. On le jugea bientôt assez habile pour devenir professeur, et l'éducation musicale de quarante élèves du couvent lui fut confiée.

Les parents de Kreutzer voyaient avec inquiétude sa passion pour la musique, parce qu'ils le destinaient au barreau. On finit même par lui interdire absolument l'étude de cet art, ce qui lui causa beaucoup de chagrin. Devenu orphelin en 1797, il reprit le cours de ses travaux favoris; mais un oncle pharmacien, qui était son tuteur et qui voulait lui faire embrasser sa profession, l'obligea à quitter Schussenried, et à se rendre à l'université de Fribourg en Brisgau, pour y étudier la médecine. Il arriva dans cette ville, en 1799, et suivit d'abord le cours de philosophie.

Cependant il ne cessait d'importuner son oncle pour reprendre ses études de prédilection; enfin sa persévérance triompha des obstacles, et il obtint la permission d'aller à Vienne pour y reprendre ses travaux de musique. La durée de son voyage fut plus longue qu'il ne l'avait imaginé. Les connaissances qu'il avait faites dans plusieurs familles notables de la Suisse furent cause qu'il resta jusqu'en 1804 dans la ville de Constance. Au commencement de 1802, il avait pris part à la première exécution de l'Oratorio *la Création du monde* : il y jouait le premier hautbois. L'orgue et la clarinette étaient aussi des instruments sur lesquels il possédait un talent distingué. Le dernier lui procura une certaine célébrité à Vienne.

Lorsqu'il partit pour cette ville, il ne possédait que quatre-vingt-dix florins et n'avait pas une lettre de recommandation : sa seule espérance était d'y rencontrer un cousin, avec qui il était en relation d'amitié. Gai, dispos et léger comme les artistes de son âge, sans réfléchir aux suites de son entreprise, et sans douter du succès de ses projets, il se mit en voyage. A quelques lieues de Vienne, dans un petit endroit nommé Nusdorf, il lui restait quelques florins; il prit une voiture et se fit conduire chez son cousin. Quelle fut sa surprise! il apprit que son parent avait quitté sa demeure sans indiquer le lieu de sa nouvelle habitation. Cruellement désappointé, il erra à l'aventure, et ne fut tiré de sa rêverie et de son abattement qu'à la vue des affiches de spectacle. Celle de l'Opéra lui apprit que le même soir on jouait l'opéra d'*Axur* de Salieri. Il se rendit à l'instant au théâtre, et cessa de songer à sa mésaventure. *Axur* était le premier opéra que Kreutzer voyait représenter : il produisit sur lui une impression profonde, et fixa son attention de telle sorte, qu'il semblait que toutes ses facultés fussent absorbées. Malheureusement le spectacle devait finir; l'enchantement se dissipa, et ce fut avec un sentiment profond de mélancolie que Kreutzer sortit avec les autres spectateurs. Il cherchait à ressaisir encore ses illusions, lorsque au milieu de la foule qui s'écoulait, il reconnut avec un vif plaisir mêlé de surprise ce cousin qui lui avait causé tant d'anxiété, et qui lui était si nécessaire! Celui-ci, charmé de le voir, l'emmena chez lui et l'installa dans son logement. Le hasard fit bientôt faire à Conradin Kreutzer la connaissance du célèbre violoniste Schuppanzigh, qui le recommanda à Albrechtsberger. L'habile professeur prit le jeune artiste en amitié, et se chargea de rectifier ses études et de les terminer. Pendant deux ans, Kreutzer reçut les leçons de ce grand harmoniste. Schuppanzigh reconnut bientôt le talent distingué de son protégé; il s'intéressa vivement à ce jeune homme, et, pour l'aider à se faire connaître, il lui donna le conseil de composer un concerto de piano. Kreutzer se mit à l'ouvrage, et le concerto fut écrit en huit jours. Conradin l'exécuta sans répétition dans un concert public, et fit naître l'admiration par le mérite de la composition et par celui de l'exécution. Schuppanzigh redoubla alors d'efforts pour faire connaître le jeune musicien, et le recommanda particulièrement au comte Xavier de Fuchs et à son épouse, née comtesse de Gallenberg, une des plus belles femmes de Vienne. Bientôt Kreutzer fut admis dans les meilleures maisons de cette ville; il fit beaucoup de connaissances, entre autres celle de Haydn. Ce grand compositeur s'intéressa en faveur du jeune homme, et corrigea même de sa main trois sonates pour piano qu'il avait composées.

Après plusieurs années de séjour à Vienne, Kreutzer, qui avait composé des messes, des quatuors et quelques pièces de moindre importance, voulut écrire un opéra. Il choisit celui de *Conradin de Souabe*. L'ouvrage étant achevé devait être représenté, mais la censure s'opposa à la mise en scène. Cette circonstance fâcheuse ne rebuta point Kreutzer, qui se mit immédiatement à écrire un autre opéra intitulé *Der Raücher* (le Plongeur). Cet opéra était destiné par le prince Esterhazy à être joué sur le théâtre de Vienne : la distribution en était faite et plusieurs répétitions avaient eu lieu; mais l'armée française entra à Vienne et fit éprouver à cet opéra le sort de *Conradin*

de Souabe. Les désastres politiques occupaient alors tous les habitants de la capitale de l'Autriche, et Conradin Kreutzer lui-même ne pensait plus à cet opéra. Lorsque l'empereur rentra à Vienne, on songea à faire reparaître la pièce; mais un homme chargé d'arranger la musique pour divers instruments avait égaré la partition; on crut l'ouvrage perdu; heureusement les parties de chant furent trouvées chez les acteurs; c'est au moyen de ces parties que l'auteur put refaire ensuite son ouvrage, qui fut représenté avec beaucoup de succès à Vienne, en 1814, et depuis lors sur quelques autres théâtres de l'Allemagne. Après la disparition de la partition du *Plongeur* de Kreutzer, il composa un autre opéra pour le théâtre de la cour que dirigeait Weigl. Celui-ci, d'un caractère envieux et jaloux, s'opposait presque toujours à ce que les jeunes artistes se fissent connaître du public. Les tracasseries qu'il suscita à Kreutzer firent perdre à celui-ci l'espoir de faire représenter sa nouvelle composition intitulée : *Jery et Bately*. Cependant Weigl, persuadé que la pièce n'aurait pas de succès, finit par consentir à la représentation; mais son attente fut trompée, et le nombre des partisans du talent de Kreutzer augmenta beaucoup après qu'on eut entendu cet ouvrage.

Par suite de ses relations désagréables avec Weigl, Kreutzer résolut de quitter Vienne : il entreprit un voyage avec son ami Leppig, mécanicien habile qui venait d'inventer l'instrument appelé *panmelodicon*. Kreutzer jouait cet instrument avec beaucoup de délicatesse et de goût; dans toutes les villes où il se fit entendre, il recueillit des applaudissements. Arrivé à Stuttgard, il donna plusieurs concerts et se fit entendre différentes fois à la cour. Frédéric, roi de Wurtemberg, voulut que *Conradin de Souabe* fût représenté sur le théâtre de l'Opéra; le succès du compositeur fut complet. Ce succès l'encouragea à composer un nouvel ouvrage dramatique (*Féodora*, de Kotzebue). La représentation de cet opéra fut un nouveau triomphe pour lui. Le roi le nomma ensuite directeur du Conservatoire, en remplacement de Danzi. Il accepta, et se mit en route pour retourner à Vienne, où il devait attendre sa nomination définitive; mais à peine arrivé à Munich, il la reçut par estafette. Il retourna alors à Stuttgard où il resta jusqu'à la mort du roi, en 1816.

Les promesses du prince de Furstemberg, et plus encore les différends qui s'élevèrent après la mort du roi entre l'intendant de la ville et Kreutzer, décidèrent ce dernier à donner sa démission, après quoi il partit pour la Suisse, où il resta pendant une année. Il résolut de nouveau de se mettre en route pour Nuremberg, Gotha, Meiningen, Leipsick, Berlin, Dresde, Prague et Vienne. A Berlin, il donna un concert au théâtre royal de l'Opéra. A Prague, il fut déterminé à composer une tragédie lyrique (*Oreste*) dont les vers sont de Reinbeck. Cette pièce fut représentée et applaudie. Plus tard, lorsqu'il fut arrivé à Vienne, ses amis l'engagèrent à envoyer ce dernier ouvrage à la direction de l'Opéra. Il s'en défendit d'abord, parce qu'il pressentait son sort; enfin, déterminé par ses amis, il l'envoya; mais ses pressentiments ne l'avaient point trompé : l'opéra étant acheté fut, sans être représenté, déposé dans les archives du théâtre. Pendant son séjour à Vienne, Kreutzer obtint du duc Charles-Égon de Furstemberg la place de directeur de sa musique à Donaueschingen. Il resta trois ans dans cette position, insuffisante pour le développement de ses talents. Il leur chercha un théâtre plus élevé, et le trouva. En 1821, la comtesse Fuchs, sœur du comte de Gallenberg, lui apprit qu'à Vienne le théâtre était mieux dirigé, et qu'il pouvait espérer d'y trouver un emploi convenable. A cette nouvelle, Kentzer demanda sa démission; ce ne fut que sur ses instances réitérées qu'elle lui fut accordée. En novembre, il partit pour Vienne et y fit monter son opéra intitulé : *Libussa*, dont le poëme est de Bernard. La représentation eut lieu dans le courant de l'automne de 1822, et réussit complétement. Après ce succès, Barbaja, entrepreneur du théâtre impérial (*Hofftheater*), autorisé par l'empereur, lui confia la direction de sa musique, avec des appointements de 2,000 florins.

Après l'expiration, en 1827, du bail de Barbaja, qui ne fut point renouvelé, on ne trouva pas de remplaçant à cet entrepreneur. Alors Kreutzer partit pour Paris, où il composa un opéra-comique (*l'Eau de Jouvence*) qui n'eut point de succès. L'année suivante, le Théâtre-Royal de Vienne fut ouvert de nouveau; Kreutzer s'y rendit et rentra dans son poste. Un an après, le directeur Cerf arriva à Vienne, et ayant appris que Kreutzer travaillait à un nouvel opéra, entra en relation avec lui dans le but de l'emmener à Berlin, pour y faire étudier et représenter cet opéra intitulé : *Mélusine*, dont le succès lui paraissait assuré, et qui pourtant n'a pas réussi. En 1833, Kreutzer fut chargé de la direction

de l'orchestre du théâtre Josephstædt : il garda cette position jusqu'en 1840; mais alors il donna sa démission pour voyager en Allemagne avec sa fille, *Cécile*, cantatrice, sur qui il fondait de grandes espérances qui ne se sont pas réalisées. Dans la même année, il reçut un engagement, comme directeur de musique à Cologne. En 1846, la place de directeur de la musique du théâtre royal de Berlin lui fut offerte, après la mort de Nicolaï; mais il préféra la position de maître de chapelle à Riga, à laquelle il fut appelé dans le même temps. Il est mort dans cette ville, le 14 décembre 1849.

Kreutzer jouit en Allemagne de la réputation d'un compositeur distingué; toutefois ses ouvrages sont plus remarquables par des qualités de facture et d'expérience, que par le don de l'invention. Sa partition la plus originale me paraît être son monodrame de *Cordelia*. Il a d'ailleurs été rarement heureux à la scène. On connaît de lui les opéras suivants : 1° *L'Enrôlement ridicule* (Die lächerliche Werbung), opéra-comique en deux actes, composé à Fribourg en Brisgau, en 1801. Dans cette pièce, Kreutzer chanta lui-même avec succès la partie de premier ténor. 2° *Conradin de Souabe*, drame lyrique en trois actes, composé à Vienne, en 1805, et représenté à Stuttgard pour la première fois, en 1812. 3° *Les deux Mots* ou *Une Nuit dans la forêt*, composé à Vienne, en 1803. (Dalayrac a composé la musique d'un opéra sur le même sujet.) 4° *Jery et Bately*, composé à Vienne, en 1803. 5° *Ésope en Phrygie*, à Vienne, en 1808. 6° *Der Taucher* (le Plongeur), grand opéra romantique, en deux actes, composé à Vienne en 1809. 7° *Panthea*, grand opéra en trois actes, composé à Vienne, en 1810 (la représentation de cette pièce a été défendue par l'autorité). 8° *Féodora*, opéra-comique en un acte, paroles de Kotzebue, composé et représenté à Stuttgard, en 1811. 9° *Les Insulaires*, opéra en deux actes, composé et représenté à Stuttgard, en 1812. 10° *Alimon et Zayde*, opéra en trois actes, composé et représenté à Stuttgard, en 1813. 11° *Oreste*, tragédie lyrique en trois actes, composée en 1815 et représentée pour la première fois à Prague, en 1818. 12° *La Chaumière des Alpes* (*Alpen Hütter*), opéra en un acte, paroles de Kotzebue, composé et représenté en 1816. 13° *Cordelia*, drame lyrique en un acte, paroles de P. Wolff, composé et représenté pour la première fois, en 1819, à Donaueschingen, et en 1825, à Vienne. Cette pièce a été dédiée à Mme Milder. 14° *Libussa*, grand opéra en trois actes, composé et représenté à Vienne, en 1822. 15° *Le Plongeur* (*Der Taucher*), corrigé et représenté à Vienne, en 1823. 16° *Siguna*, drame lyrique, composé et représenté à Vienne, en 1824. 17° *La Laitière de Montfermeil*, opéra en cinq actes, composé et représenté à Vienne en 1827. 18° *L'Eau de Jouvence*, opéra-comique en deux actes, représenté au théâtre de l'Odéon à Paris. 19° *Le Portefaix des bords de la Tamise*, opéra en trois actes, composé et représenté pour la première fois à Prague en 1828. 20° *La jeune Demoiselle* (*Die Jungfrau*), opéra en trois actes, représenté pour la première fois à Prague en 1830. 21° *Le Baron Luft*, opéra comique en un acte, représenté pour la première fois à Vienne en 1830. 22° *La Montagnarde*, opéra en un acte, composé en 1831. Il n'est pas encore représenté. 23° *Mélusine*, opéra romantique en trois actes, représenté pour la première fois sur le théâtre de Kœnigstadt, le 27 février 1833. 24° *Das Nachtlager* (la Mauvaise Nuit), à Vienne en 1834. Dans la période de 1828 à 1840, Kreutzer a encore écrit les opéras : *La Grotte de Waverley*, *Fridolin*, *les deux Figaro*, la musique pour les drames intitulés *Raymond* et *le Dissipateur*, enfin, les opérettes *Tom Rick* et *le Nouveau marié dans l'embarras*. Dans les neuf dernières années de sa vie, l'activité productrice de Kreutzer ne s'arrêta pas, car il écrivit les deux opéras *l'Écuyer*, et *la Montagnarde du Caucase*. On trouva dans ses papiers, après son décès, la partition d'*Aurelia*, opéra en deux actes, qui a été représenté avec succès. De tous ses opéras *Libussa*, *Cordelia*, *la Mauvaise Nuit de Grenade*, *la Montagnarde* et *le Dissipateur*, sont ceux qui ont reçu le meilleur accueil dans les villes principales de l'Allemagne. Ils ont été joués et repris plusieurs fois à Berlin, Vienne, Prague, Hambourg, Francfort, Cassel et Weimar. Les autres n'ont eu que de courtes existences dans une seule ville. En musique religieuse, Kreutzer a composé un oratorio en deux parties intitulé *Moïse*, qui a été exécuté en 1814 à Stuttgard, et en 1819 à Zurich; la cantate *Friedensfeier* (*la Célébration de la paix*), exécutée d'abord à Stuttgard en 1815, ensuite à Winterthur (Suisse) en 1817. Il a écrit aussi trois grandes messes et six petites, ainsi que plusieurs offertoires, graduels et un *Te Deum*.

Parmi les autres compositions de Kreutzer, on remarque : 1° Grand septuor pour violon, alto, violoncelle, clarinette, cor et basson,

op. 62. 2° Quintette pour deux violons, deux altos et violoncelle, Vienne, Pennauer. 3° Variations pour clarinette et orchestre, op. 33, Augsbourg, Gomhart. 4° Polonaise pour piano et guitare, op. 10, Vienne, Weigl. 5° 1er concerto pour piano et orchestre, op. 42 (en *si* bémol), Leipsick, Peters. 6° 2e *idem* (en *ut*), op. 50, Bonn, Simrock. 7° 3e *idem* (en *mi* bémol), op. 65, Leipsick, Hofmeister. 8° Divertissement pour piano, flûte, cor, basson et contrebasse, op. 37, Augsbourg, Gomhart. 9° Fantaisie pour piano sur une valse favorite de la reine de Prusse, avec quatuor, op. 76, Leipsick, Peters. 10° Fantaisie sur un thème suisse pour piano, clarinette, alto et violoncelle, op. 55, Vienne, Pennauer. 11° Quatuor pour piano, violon, alto et basse, Vienne, Haslinger. 12° Grandes sonates pour piano, flûte et violoncelle, op. 23, Bonn, Simrock. 13° Trio pour piano, clarinette et basson, op 43, Leipsick, Peters. 14° Fantaisie mélancolique pour piano et violoncelle, op. 77, *ibid.* 15° Plusieurs œuvres de sonates faciles, marches et rondeaux pour piano à quatre mains. 16° Plusieurs divertissements, fantaisies et pot-pourris pour piano seul. 17° Plus de vingt-cinq cahiers de chants à plusieurs voix sans accompagnement, particulièrement pour des chœurs d'hommes, ou à voix seule, avec accompagnement de piano.

KREYSIG (Frédéric-Louis), né à Eilenbourg, près de Leipsick, le 8 juillet 1770, fit ses premières études à Leipsick et alla les continuer à Pavie, en 1792. Il fut professeur de médecine à l'Université de Wittenberg, puis il eut le titre de conseiller et de médecin du roi de Saxe. Il est mort à Dresde, le 4 juin 1839. On a de lui une dissertation intéressante intitulée : *Aristotelis de soni et vocis humanæ naturâ atque ortu theoria, cum recentiorum decretis comparata*, Lipsiæ, 1793, in-8° de vingt huit pages.

KREZ (Gasparo). On a sous ce nom une dissertation historique et liturgique intitulée : *De Litaniis ecclesiæ romanæ*, Tubinge, 1742, in-4° de vingt-cinq pages.

KRIEDEL (Jean-Christophe), organiste à Romberg, en Bohême, au commencement du dix-huitième siècle, a fait imprimer de sa composition : *Neueræffnetes Blumen-Gærtlein bestehend in sechs Konzerte a voce sola, con 2 violini e org.* (Petit parterre nouvellement ouvert, consistant en six concerts à voix seule, avec deux violons et orgue), Bautzen, 1706, vingt feuilles in-4°.

KRIEGCK (J.-J.), violoncelliste et maître de concert du duc de Saxe-Meiningen, naquit à Bibra, près de Merseburg, le 25 juin 1750. A l'âge de six ans il perdit son père, et peu de temps après il suivit sa mère à Meiningen, où il fréquenta l'école publique et apprit les éléments de la musique. Admis d'abord comme enfant de chœur dans la musique de la cour, il y servit ensuite en qualité de violoniste jusqu'à l'âge de dix-neuf ans; puis il entra au service du landgrave de Hesse-Philippstadt, qu'il suivit deux fois en Hollande. Ayant obtenu un congé, il se rendit à Amsterdam et y entra dans l'orchestre de l'Opéra hollandais, comme premier violon. Après une année de séjour dans cette ville, il s'attacha au marquis de Taillefer qui le conduisit à Paris. Là, il fit la connaissance de Duport et prit de lui des leçons de violoncelle. Ses progrès sur cet instrument lui firent abandonner le violon. Un an après, il entra comme violoncelliste chez le prince de Laval-Montmorency et y resta quatre années, perfectionnant pendant ce temps son talent d'exécution, et augmentant ses connaissances. De retour à Meiningen, il entra dans la musique du prince : il y vivait encore vers 1810. On connaît de la composition de cet artiste : 1° Quatre sonates pour violoncelle et basse, op. 1, Offenbach, 1795. 2° Trois concertos pour violoncelle et orchestre, op. 2, 3, 4, *ibid.*, 1795 à 1798.

KRIEGER (Adam), musicien de chambre de l'électeur de Saxe, et poëte, né en 1628, mourut à Dresde en 1666. On a de sa composition : 1° Air à deux voix de dessus avec ritournelles pour deux violes, Leipsick, 1656, une feuille in-fol. Lorsque ce petit ouvrage fut publié, Krieger n'était pas encore au service de l'électeur de Saxe. 2° XVI airs pour une, deux ou trois voix, avec des ritournelles pour deux violons, deux violes, violoncelle et basse continue, Dresde, 1667, in-fol. Ce dernier ouvrage ne parut qu'après la mort de l'auteur.

KRIEGER (Jean-Philippe), maître de chapelle du duc de Weissembourg, naquit à Nuremberg, le 26 février 1649. Il était âgé de huit ans lorsqu'il reçut de Druckser les premières leçons de clavecin, et dans le même temps il apprit à jouer de plusieurs autres instruments, sous la direction de Gabriel Schütz. A l'âge de seize ans, il se rendit à Copenhague chez Jean Schrœder, organiste de la cour et de l'église allemande de Saint-Pierre. Le jeune Krieger remplit pendant cinq ans les fonctions d'adjoint de ce maître; pendant ce temps, il recevait des leçons de composition de Georges Förster, maître de chapelle du roi de

Danemark. Le roi Frédéric III, ayant eu occasion de l'entendre, fut si satisfait de son talent, qu'il lui offrit un emploi dans sa musique; mais les parents de Krieger s'opposèrent à ce qu'il se fixât dans le nord, et il fut obligé de retourner dans sa ville natale, prenant sa route par la Hollande et les provinces du Rhin. Arrivé à Nuremberg, il s'y fit entendre avec tant de succès, que la première place vacante lui fut promise, et que le magistrat de la ville lui offrit une pension; mais il préféra la place d'organiste de la cour de Bayreuth qui lui fut offerte à la même époque, et qu'il échangea, après la mort de Coler, contre celle de ce maître de chapelle. Quelque temps après qu'il eut pris possession de celle-ci, il accompagna son maître à Anspach et à Stuttgard, où se trouvaient quelques artistes distingués avec lesquels il se lia. En 1672, la guerre ayant éclaté entre l'empire d'Allemagne et la France, le margrave de Bayreuth se rendit à l'armée, et cette circonstance laissa Krieger dans l'inaction. Il conçut alors le projet d'un voyage en Italie, et demanda sa démission : elle lui fut refusée; mais on lui accorda un congé avec la jouissance de son traitement. Il partit aussitôt, se dirigeant par Nuremberg, Augsbourg et le Tyrol pour aller à Venise, où il fit la connaissance de quelques artistes célèbres, tels que Rosenmuller, Cavalli, Ziani et Legrenzi. Cavalli et Rosenmüller lui donnèrent des leçons de composition pour le style dramatique. Après huit mois d'études, Krieger alla à Padoue, puis à Bologne où il rencontra Jean-Marie Bonnoncini, Charles Donati, et d'autres musiciens renommés. Enfin, il visita Ferare, Florence et Rome, s'instruisant toujours par la conversation ou les leçons des maîtres. Dans cette dernière ville, il trouva encore d'utiles enseignements près de Carissimi, d'Abbatini, et du célèbre organiste Bernard Pasquini. Abbatini lui fit connaître l'art d'écrire suivant les traditions de l'excellente école romaine, et Pasquini lui donna des leçons de clavecin. Rome renfermait alors beaucoup d'artistes, de théoriciens et d'écrivains distingués, parmi lesquels on remarquait le vieux François Foggia, Giansetti, Kircher et d'autres; Krieger se lia d'amitié avec la plupart de ces hommes célèbres. Après avoir fait un voyage de peu de durée à Naples, il retourna à Venise pour y attendre la fin de son congé, et profita de son nouveau séjour en cette ville pour prendre quelques leçons d'orgue de Jean Rovetto, organiste de Saint-Marc. Rappelé enfin par son maître, il retourna à Bayreuth par la Carinthie, la Styrie et Vienne. Admis à l'honneur de jouer du clavecin devant l'empereur Léopold, il charma ce prince et sa cour par la beauté de son talent, et reçut en récompense une chaîne d'or avec le portrait de l'empereur, vingt-cinq ducats et des lettres de noblesse. De retour à Bayreuth, il fut chagriné dans son emploi; fatigué des tracasseries qu'on lui suscitait, il demanda sa retraite, l'obtint, et partit pour Cassel, où l'attendait la place de maître de chapelle. Il ne resta pas longtemps dans cette nouvelle position; celle de vice-maître de chapelle lui ayant été offerte à Halle, il l'accepta et l'occupa conjointement avec celle d'organiste de la cour. Dans un voyage qu'il fit à Dresde, il joua devant l'électeur Jean-Georges II. Charmé par son talent, le duc de Weissenfels, qui l'entendit dans cette circonstance, lui offrit la place de maître de sa chapelle; Krieger l'accepta et y joignit bientôt la direction des chapelles des cours d'Eisenberg et de Brunswick. Plus tard, l'électeur de Saxe Jean-Georges III voulut l'avoir à son service, mais les avantages dont l'artiste jouissait à la cour de Weissenfels lui firent refuser les propositions qui lui furent faites à ce sujet. Après quarante années passées au service du prince et de son successeur, il mourut le 6 février 1725, à l'âge de soixante-seize ans.

On ne connaît pas les titres des opéras qui furent écrits par Krieger pour les cours de Weissenfels et de Brunswick; il y a lieu de croire cependant que ceux qui ont pour titre : *Flore*, *Cécrops* et *Procris* ont été du nombre, car on en a publié des airs choisis, sous le nom de ce musicien, à Nuremberg, 1690, in-fol. obl. Les autres ouvrages dramatiques de sa composition, représentés à Hambourg, en 1694, sont : 1° *Le Combat de la Fidélité*. 2° *Hercule*, première partie. 3° *Hercule*, deuxième partie. On connaît aussi sous le nom de Krieger : 4° Douze sonates pour deux violons et basse continue, op. 1, Nuremberg, 1687. 5° Douze sonates pour deux violons et basse de viole, op. 2, *ibid.*, 1693. 6° *Lustige Feld-Musik auf vier blasende oder andere Instrumente gerichtet*, etc. (Musique gaie des champs pour quatre instruments à vent ou autres, consistant en six ouvertures avec les suites), Nuremberg. 7° *Musikalischer Seelenfriede*, etc. (Paix musicale de l'âme, consistant en vingt morceaux à voix seule avec accompagnement d'un ou de deux violons et basse continue, sur des textes de psaumes latins et allemands), première édition, Nuremberg, 1697. Deuxième édition, corrigée, Leipsick, 1717, in-fol.

KRIEGER (Jean), frère puîné du précédent, naquit à Nuremberg le 1er janvier 1652. Dès ses premières années, il montra les plus heureuses dispositions pour la musique, quoique la profession de son père (il était tapissier) lui fournît peu d'occasions d'exciter en lui le goût de cet art. Admis comme enfant de chœur dans l'église de Saint-Sébald, il apprit les éléments du chant sous la direction de Henri Schwemmer; puis il reçut des leçons de Gaspard Wecker pour le clavicorde et continua ses études jusqu'à l'âge de seize ans. En 1668, il se rendit près de son frère, qui se trouvait alors à Zeitz, pour apprendre les règles de la composition. Jean-Philippe ayant été nommé organiste de la cour de Bayreuth l'année suivante, Jean l'y suivit, et lorsque son frère eut obtenu le titre de maître de chapelle, il lui succéda comme organiste. Plus tard, des discussions s'étant élevées entre les artistes italiens de la chapelle et les Allemands, ceux-ci donnèrent leur démission, et Krieger suivit leur exemple. Il retourna alors près de ses parents, et dans ses moments de loisir il prépara des *ricercari* à plusieurs sujets sur des thèmes de chorals, se proposant de livrer cet ouvrage à l'impression; mais son manuscrit lui fut enlevé, et depuis lors il ne le revit plus. Après avoir demeuré à Halle pendant quelque temps il alla, en 1678, prendre possession à Grætz de la place de maître de chapelle du comte de Reuss, et l'occupa pendant trois ans; mais après la mort de ce seigneur, il dirigea pendant un an la musique de la petite cour d'Eisenberg; puis il obtint la place d'organiste de l'église Saint-Jean à Zittau, et en remplit les fonctions pendant cinquante-quatre ans. L'estime qu'on accordait à ses talents dans cette ville, lui fit aussi confier l'orgue de l'église Saint-Pierre et Saint-Paul après vingt ans de séjour. Dans ce long espace de temps, il écrivit un grand nombre de morceaux pour l'église, des divertissements et des chorals : on n'a publié qu'une très-petite partie de ces ouvrages. Cet estimable artiste était âgé de quatre-vingt-quatre ans lorsqu'il rencontra (le 17 juillet 1735) un ami qui, remarquant en lui les signes d'une extrême faiblesse, l'engagea à retourner chez lui; mais il ne put l'empêcher d'aller à l'église, où il accompagna un cantique. Quand il eut achevé ce morceau, il pria son ami d'achever l'office en lui disant : Je sens que je n'entrerai plus ici. Le lendemain il fut frappé d'un coup d'apoplexie dont il mourut immédiatement. Krieger a publié de sa composition : 1° Divertissement musical consistant en airs à cinq, six, sept, huit et neuf voix, Francfort et Leipsick, 1684, in-fol. 2° Divertissement musical consistant en allemandes, courantes, sarabandes, variations et gigues avec des bourrées, menuets et gavottes pour les amateurs et à jouer sur l'épinette ou le clavicorde, Nuremberg, Euter, 1697. 3° Exercices agréables pour claveein, consistant en *ricercari*, préludes, fugues, chacones, et une toccate pour l'orgue avec pédale, *ibid.*. 1699, in-fol. Mattheson compte Jean Krieger parmi les meilleurs contrepointistes de l'Allemagne, dans son *Parfait maître de chapelle* (p. 442). La Bibliothèque royale de Berlin possède de cet artiste, en partitions manuscrites, des motets allemands, à quatre voix, avec instruments; deux *Sanctus*, ibid., et des *Magnificat*.

KRIEGER (Jean-Gotthilf), fils de Jean-Philippe, naquit à Weissenfels, le 15 septembre 1687. Après avoir terminé ses études musicales et littéraires au gymnase de cette ville, il se rendit à Halle en 1706 pour y suivre un cours de droit. Pendant les quatre années qu'il passa à l'Université, il apprit les règles du contrepoint et de l'art de jouer de l'orgue et du clavecin chez le célèbre organiste Zachau. Il ne quitta l'Université de Halle que pour fréquenter pendant six mois celle de Leipsick; puis il retourna à Weissenfels, où le duc régnant le nomma avocat du Consistoire; mais son penchant pour la musique le décida à faire un cours de composition sous la direction de son père, nonobstant les occupations de sa place. Enfin, en 1712, il abandonna celle-ci pour devenir organiste de la cour, et en 1725, il succéda à son père en qualité de maître de chapelle. Il occupait encore cette position en 1740. On trouve à la Bibliothèque royale de Berlin un motet allemand à quatre voix avec instruments (*Ich verlasse mich auf Göttes gute*). Ce motet, composé à Weissenfels, au mois d'avril 1725, est attribué à Jean-Philippe Krieger dans le catalogue : c'est une erreur, car cet artiste était mort depuis deux mois à cette époque, à l'âge de soixante-seize ans.

KRIESSTEIN ou **KRIEGSSTEIN** (Melchior), très-bon imprimeur de musique à Augsbourg, dans la première moitié du seizième siècle, commença à publier les œuvres des maîtres célèbres de cette époque vers 1528. Les produits les plus importants de ses presses sont deux collections dont Sigismond ou Sigmond Salblinger a été l'éditeur. La première a pour titre : *Selectissimæ nec non familiarissimæ cantiones ultra centum, vario*

idiomate vocum, tam multiplicium quam etiam paucarum, etc. Augustæ Vindelicorum Melchior Kriesstein excudebat, anno 1540, petit in-8° obl. Ce recueil contient cent chansons à deux, trois, quatre, cinq et six voix, en différentes langues. Les principaux compositeurs sont Ghislain Dankerts, Jean Mouton, L. Senfl, A. Willaert, Sixte Dietricht, Arkadelt, Benedictus, Noël Baulduin, Richafort, Josquin Després, Jean Géro (ou Maistre Jean), Verbonnet, Antoine Feuin, Verdelot, Jean Lebrun, Lupi, N. Benoist, Jules Regiensis, Jorius Vender, Huldrich, Brættel, Jean Frosch, Jœrg Blankenmüller, Henri Isaac, Grégoire Pœschin, Consilium, André de Sylva, Jannequin, Antoine Gardane, Pelletier, Jean Heugel, Pierre de la Rue, et Tileman (*sic*) Susato. La seconde collection a pour titre : *Cantiones septem, sex et quinque vocum longe gravissimæ, juxta ac amœnissimæ, in Germania maxime hactenus typis non excusæ*, Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriesstein excudebat, anno 1545, petit in-4° obl.

KRIFFT (William DE), amateur de musique, né en Angleterre vers 1765, reçut des leçons de Clementi, et se fit remarquer vers 1790 comme pianiste et comme compositeur. En 1789, il publia son premier œuvre qui consiste en trois solos pour le piano. Peu de temps après, il voyagea en Allemagne, et se fit entendre avec un brillant succès le 17 février 1791 dans un concert donné à Coblence, en présence de la cour. Il y exécuta un concerto de piano de sa composition avec orchestre, et le concert commença par une symphonie dont il était l'auteur. On connaît aussi de lui un *Stabat Mater* avec orchestre. Parmi ses autres ouvrages, on remarque : 1° *Siége de Québec*, sonate pour piano, violon, violoncelle et timbale *ad libitum*, Londres, Bland, 1792, in-fol. 2° Trois sonates pour piano, violon et violoncelle, op. 9, *ibid.*

KRIMMERSHOFF (Jean-Guillaume), facteur d'orgues, né à Dusseldorf, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a été breveté du duc d'Oldenbourg en 1801. Le principal ouvrage sorti de ses mains est l'orgue de l'église Saint-Lambert, à Oldenbourg, composé de quarante-sept jeux, quatre claviers et pédale. Les différents claviers de cet orgue peuvent être combinés de plusieurs manières, soit deux à deux, ou trois à trois.

KROENER, voyez Croener.

KROGULSKI (Michel), musicien polonais, mort à Varsovie en 1842, fut attaché au chœur de l'église des Piaristes, et a écrit de la musique pour le culte catholique, particulièrement des messes en langue polonaise qui ont été chantées à l'église dans laquelle il dirigeait le chœur. On a aussi de lui des motets, deux psaumes pour plusieurs voix, une prière à quatre voix, qui a été publiée à Varsovie, un *Benedictus*, un *Offertoire*, un *Graduel* et un *Ave Maria*.

KROGULSKI (Joseph), fils du précédent, né à Varsovie en 1815, fut élève d'Elsner pour la composition, et fut maître de chapelle de l'église des Piaristes. Ses premières productions annonçaient un homme de talent; mais il mourut en 1842, à l'âge de vingt-sept ans, regretté des artistes et de ses compatriotes. Pendant sa courte, mais laborieuse carrière, il avait écrit dix messes à quatre voix et orchestre, toutes sur le texte polonais, et un grand nombre de morceaux de musique religieuse, tels que motets, psaumes et prières. Sa première messe, la seule qui soit à deux voix et orgue seulement, a été publiée dans un recueil de musique d'église intitulé : *Zbior spiewowkoscielnyck*. Krogulski cultivait aussi la musique instrumentale : des variations de sa composition pour le piano, intitulées : *la bella Cracoviana*, et un quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 2, ont été publiés à Leipsick, chez Hofmeister. Il a fait paraître aussi à Varsovie, chez Sennewahl, une cantilène pour voix seule avec piano. Après la mort de cet artiste, on a trouvé dans ses papiers une sonate pour le piano, dédiée à Kurpinski, et un second quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, œuvre 8.

KROHN (Gaspard-Daniel), organiste des églises Sainte-Catherine, Saint-Pierre et Saint-Jean à Hambourg, vivait en cette ville vers la fin du dix-huitième siècle. Il a publié de sa composition : 1° Six sonates pour le clavecin, dédiées aux mânes de Ch.-Ph.-Em. Bach, Hambourg. 2° Six petites sonates *idem*, *ibid.*, 1787, in-4° obl. 3° Divertissement avec douze variations, sur un thème allemand, *ibid.*

KROLLMANN (Antoine), né le 3 juin 1798 à Seulingen, village situé près de Gœttingue, eut pour premier maître de musique son père, musicien du bailliage. Celui-ci, ayant été placé ensuite à Celle, en qualité de choriste, fit faire à son fils des études pour apprendre à jouer de la flûte, et le confia aux soins d'un maître nommé Hœntke, pour apprendre l'harmonie. Ayant acquis un certain degré d'habileté sur son instrument, le jeune Krollmann a fait des voyages à Celle, Hanovre, Oldenbourg, et dans les provinces

rhénanes. Il jouait aussi du piano et a publié pour cet instrument beaucoup de morceaux d'une force moyenne qui ont obtenu un succès populaire. En 1829, cet artiste devint chef de musique du régiment de la garde du roi de Hanovre : il occupait encore cette position en 1838. Parmi ses compositions, on remarque : 1° Introduction et rondeau pour flûte et orchestre, op. 6, Hanovre, Bachmann. 2° Trois grands trios pour trois flûtes, op. 13, *ibid.* 3° Trois thèmes variés pour flûte seule, *ibid.* 4° Divertissement pour piano et flûte, op. 10, *ibid.* 5° *Idem*, op. 19, *ibid.* 6° Sonates faciles pour piano à quatre mains, op. 24, 25, 30, Leipsick, Hofmeister, Peters. 7° Pièces faciles *idem*, op. 26, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 8° Rondeau brillant et facile pour piano seul, op. 27, *ibid.*

KROMMER (François), compositeur, naquit en 1759 à Kamenitz, en Moravie. Son oncle (Antoine Krommer), directeur du chœur à Turas, lui donna les premières leçons de musique, de clavecin et de contrepoint; mais ce fut surtout à ses propres efforts qu'il dut son instruction musicale la plus solide. A peine eut-il atteint sa dix-septième année qu'il fut employé comme organiste, et pendant huit ans, il en remplit les fonctions sous la direction de son oncle. Déjà à cette époque, il écrivait beaucoup pour l'église, cherchant à former son style d'après les meilleurs modèles : dans le même temps, il s'occupait de l'étude du violon. Le comte Ayrum lui ayant offert un engagement comme premier violon de sa musique, il se rendit à Simonthurn, en Hongrie, pour l'occuper. Deux ans après, il fut nommé directeur de la chapelle de ce seigneur : il acheva de compléter son instruction et de perfectionner son goût pendant les quatre années qu'il occupa ce poste, par la lecture des partitions des plus grands maîtres. Ses premières compositions pour des corps de musique d'harmonie datent de cette époque. Vers la fin de 1790, la direction du chœur de l'église principale de Fünfkirchen lui fut confiée. Pendant qu'il la remplissait, il écrivit des messes et d'autres morceaux de musique d'église, ainsi que des symphonies et des quatuors qui furent accueillis avec faveur par les artistes et les amateurs. Trois ans après, le comte Karoli le choisit pour chef de musique de son régiment; mais il ne garda pas longtemps cette position. Après la mort du comte, Krommer se rendit à Vienne, où le prince Krasalkowitz le mit à la tête de sa musique. Le décès de son nouveau patron le laissa sans emploi au bout de quelques années; mais après cet événement, il ne chercha plus à se placer, et il vécut dans l'aisance, en donnant des leçons et en composant. Plus tard, son revenu fut augmenté par sa nomination à la place d'huissier des appartements impériaux; espèce de sinécure qui ne l'empêcha pas de se livrer à ses travaux de composition, et qui lui procura de puissantes protections. Lorsque la place de directeur de musique de la chambre impériale devint vacante en 1814, par la mort de Kozeluch, Krommer l'obtint, et en cette qualité, il accompagna l'empereur son maître dans ses voyages en France et en Italie. A Paris, les professeurs du conservatoire l'accueillirent avec distinction et lui firent obtenir le titre de membre honoraire de cette école. De retour à Vienne, Krommer reprit ses paisibles travaux et montra jusqu'à ses derniers jours une infatigable activité. Parvenu à l'âge de soixante-onze ans, il composait encore et écrivait une pastorale qu'il n'eut pas le temps de finir. Il mourut à Vienne le 8 janvier 1831, après une courte maladie.

Homme simple et bon, d'une humeur gaie et d'une bienveillance sans bornes, Krommer s'est peint dans sa musique, qui se fait remarquer par un style facile et clair, d'excellentes dispositions d'harmonie, et des mélodies élégantes et naturelles. Ses pièces d'harmonie pour divers instruments à vent lui ont fait particulièrement une honorable réputation. On connaît aussi de lui des quatuors et des quintettes d'une bonne facture. Le seul genre dans lequel il ne s'est pas essayé est celui du style dramatique. Il a beaucoup écrit pour l'église, mais on n'a publié qu'une seule messe de sa composition, à quatre voix, orchestre et orgue (en *ut*), œuvre 108, Offenbach, André. Ses autres ouvrages sont classés de la manière suivante : 1° *Symphonies à grand orchestre*, 1re, œuvre 12 (en *fa*); Offenbach, André; 2e, op. 40 (en *ré*), *ibid.*; 3e op. 62, (en *ré*), *ibid.*; 4e op. 102 (en *ut* mineur), *ibid.*; 5e op. 105 (en *mi* bémol), *ibid.* 2° *Harmonie à neuf ou dix parties*, op. 57, 67, 73, 76, 77, 78, 79, 83; Vienne, Haslinger. 3° *Marches et pas redoublés*, op. 31, 60, 97, 98, 99, 100, *ibid.* 4° *Concertos pour violon*, 1er (en *la*); Vienne, Artaria; 2e, op. 44 (en *ré*); Vienne, Haslinger; 3e, op. 61 (en *ré* mineur); Offenbach, André; 4e op. 64 (en *ré*), *ibid.*; 5e op. 81 (en *mi* mineur); Vienne, Haslinger. 5° *Quintettes pour deux violons, deux altos et violoncelle*, op. 8, 11, 25, 70, 88, 106, 107, au nombre de dix-huit; Offenbach, André;

Paris, Sieber. 6° *Quatuors pour deux violons, alto et basse*, op. 1, 3, 4, 5, 6, 7, 10, 16, 19, 23, 24, 26, 34, 40, 53, 54, 56, 72, 85, 90, 92, 103, au nombre de soixante-neuf; Vienne, chez Artaria, Haslinger et Cappi; Offenbach, André; Paris, Sieber et Pleyel. 7° *Grand trio pour violon, alto et basse*, op. 96, Vienne, Haslinger. 8° *Duos pour deux violons*, op. 22, 33, 35, 51, 94, *ibid.* 9° *Concertos pour flûte*, op. 30 (en *sol*); Offenbach, André; op. 86 (en *mi* mineur); Vienne, Haslinger. 10° *Quintettes pour flûte*, op. 49, 55, 63, 66, 101, 104, 109; Vienne. Haslinger. 11° *Quatuors pour flûte*, op. 13, 17, 75, 89, 93, 97, *ibid.*; Offenbach, André. 12° *Concertos pour clarinette*, op. 36, 52; Offenbach, André. 13° *Quatuors pour clarinette*, op. 21, 82, *ibid.* 14° *Symphonies concertantes pour divers instruments*; concertino pour flûte, hautbois, deux altos, deux cors, violoncelle et contrebasse, op. 18; *ibid.*; Concertante pour deux clarinettes, op. 35, *ibid.*; *idem* pour flûte, hautbois, violon obligé, deux altos, deux cors, violoncelle et contrebasse, op. 38 et 39, *ibid.*; *idem* pour flûte, clarinette et violon obligé, op. 70; Vienne, Haslinger; *idem*, op. 80, *ibid.*

KROMMER (Auguste), fils du précédent, né à Vienne en 1807, était pianiste, violoniste habile et compositeur. Admis à la chapelle impériale, il y fit exécuter plusieurs morceaux de musique religieuse. En 1841, une ouverture de sa composition fut exécutée à Prague avec beaucoup de succès, et l'on entendit, l'hiver suivant, dans la même ville, une autre ouverture de concert du même artiste, où l'on remarqua de l'originalité dans la pensée et dans la forme. Krommer est mort à la fleur de l'âge, le 27 mars 1842, à Dornbach, près de Vienne.

KROPACZ (Georges), musicien de la Bohême, vivait vers le milieu du seizième siècle. On connaît sous son nom un recueil de messes intitulé : *Missarum quinque vocum juxta decachordi modos, dorii scilicet, hypodorii et lidii accuratè compositus, recensque in lucem editus*, Venetiis, 1578, in-4°.

KROPFFGANS (Jean), virtuose sur le luth, naquit à Neustadt, en Autriche, le 12 septembre 1663. A l'âge de neuf ans, son père commença à lui enseigner le luth. Trois ans après on le mit en apprentissage chez un négociant de Leipsick, mais ensuite il reprit son instrument et prit des leçons chez Schachart, et chez Meley, nouvellement revenu de Paris. En 1720, un accident le blessa à la main et il cessa de jouer du luth; mais il s'occupa dès lors de la théorie de la musique. En 1752, il vivait encore à Breslau, où il était négociant.

KROPFFGANS (Jean), fils du précédent, naquit à Breslau, le 14 octobre 1708. Son père lui donna les premières leçons de luth; plus tard il devint élève du célèbre luthiste Weiss. Devenu musicien de la chambre du comte de Brühl, après la mort de ce seigneur, il vécut à Leipsick. Il s'y faisait encore entendre dans les concerts en 1769, quoiqu'il fût alors âgé de soixante et un ans. Kropffgans fut un des luthistes les plus distingués du dix-huitième siècle, et surtout un compositeur remarquable pour son instrument. On n'a imprimé de ses ouvrages que trois solos pour le luth, à Nuremberg, mais il a laissé en manuscrit trente-six autres solos pour le même instrument; six duos, trente-deux trios pour luth, violon et violoncelle; un quatuor pour luth, flûte, violon et violoncelle, et un concerto pour luth, deux violons, alto et basse. J'ai acquis plusieurs de ces ouvrages manuscrits à la vente du cabinet d'assortiment de la maison de Breitkopf et Hærtel, au mois de juin 1836.

KRUFFT (Nicolas, baron DE), conseiller ordinaire de la chancellerie impériale de Vienne, naquit en cette ville, le 1er février 1779. Dès l'âge le plus tendre, il reçut de sa mère les premières leçons de piano, et ses progrès tinrent du prodige. Sa mémoire était si heureuse, qu'il pouvait exécuter sur le piano de longs passages de symphonies de Haydn qu'il n'avait entendus qu'une fois. Plus tard, Albrechtsberger lui fit faire un cours complet d'harmonie et de composition. Son goût pour la musique était si vif, que pour ne point manquer aux devoirs de ses emplois, il jouait du piano et composait pendant une partie des nuits. En vain, sa famille lui représentait-elle que sa faible constitution ne pourrait résister à ce travail forcé; son ardeur de travail ne se ralentit que lorsque ses forces furent épuisées et que sa santé eut été perdue. Une fièvre nerveuse, résultat d'un travail immodéré, le conduisit au tombeau, le 16 avril 1818, à l'âge de trente-neuf ans. Cet amateur distingué a publié beaucoup de compositions qui attestent ses connaissances dans l'art et sa facilité de production. On y remarque : 1° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse; Vienne, Mechetti. 2° Grande sonate pour piano et basson ou violoncelle, op. 34; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 3° *Idem* avec violon obligé, *ibid.* 4° *Idem* avec cor ou violoncelle, *ibid.* 5° Grande sonate pour piano à quatre mains; Vienne,

Mechetti. 6° Grande sonate pour piano seul (en *ut*); Berlin, Schlesinger. 7° Vingt-quatre préludes et fugues pour le piano; Vienne, Mechetti; Paris, Pleyel. 8° Douze grands caprices en quatre cahiers; Vienne, Mechetti. 9° Thème allemand varié pour piano et violon; Vienne, Haslinger. 10° Beaucoup d'autres variations pour piano seul. 11° Environ cinquante chants allemands à quatre voix. 12° Plus de quatre-vingts chansons à voix seule. 13° Quatre hymnes pour l'église.

KRUG (...), facteur d'orgues à Halle, est connu par la restauration de l'orgue de la cathédrale de Mersebourg, qu'il a faite en 1781, et par la construction de celui de l'église Saint-Maurice, à Halle, qu'il a terminé en 1783. Ce dernier instrument est à trois claviers, et contient quarante-trois jeux.

KRUG (Guillaume-Traugott), savant distingué, professeur de philosophie à l'Université de Leipsick, naquit à Radis, près de Wittenberg, le 22 juin 1770. Après avoir fait ses premières études au Collége de Pforte, il fréquenta les Universités de Wittenberg, de Jéna et de Gœttingue, et cultiva particulièrement la philologie et les mathématiques. En 1794, il obtint le titre d'adjoint à la faculté de philosophie de Wittenberg, et pendant sept ans, il enseigna en cette qualité, sans aucun traitement, et n'ayant pour vivre que ses travaux particuliers. Un écrit qu'il avait publié lorsqu'il n'était encore qu'étudiant à Gœttingue, sous le titre de : *Lettres sur la perfectibilité de la religion révélée*, lui attira de violentes attaques, dans une multitude de pamphlets; l'autorité intervint dans cette affaire; Krug fut obligé de s'avouer l'auteur de l'écrit, et il lui fut défendu d'enseigner la théologie. D'abord partisan de la philosophie critique de Kant, dont il modifia ensuite la théorie par ses idées particulières, il s'était déjà fait connaître avantageusement par plusieurs ouvrages, lorsqu'il fut appelé en 1801 à remplir la chaire de philosophie à Francfort-sur-l'Oder. Après la mort de Kant, ce fut lui qu'on choisit pour son successeur à l'Université de Kœnigsberg, où il se rendit vers la fin de 1805. Le désir de revoir son pays natal, et d'autres motifs qui ne sont point connus, lui ayant fait quitter sa chaire en 1809, il accepta la place de professeur ordinaire de philosophie à l'Université de Leipsick, et la conserva jusqu'à sa mort.

Les livres philosophiques de Krug sont nombreux et intéressants pour la science; il ne doit être ici question que de ceux qui ont du rapport avec la musique. Le plus important est son *Esthétique, ou Théorie du goût*, qui forme la troisième partie de son *Système de philosophie Théorétique* (*System der theoretischen Philosophie*), dont la troisième édition a été publiée à Kœnigsberg, 1825-1830, trois volumes in-8°. Il y traite du beau esthétique dans la musique (t. III, p. 331 et suiv.). Adversaire déclaré de la philosophie de Schelling, Krug avait nié, dans son *Nouvel Organon de la philosophie*, l'unité identique du réel et de l'idéal, du subjectif et de l'objectif; à cette identité essentielle, il avait voulu substituer une unité synthétique, passagèrement établie au sein de la conscience, en raison de notre activité intellectuelle. Ce sont ces principes qui l'ont guidé dans son *Esthétique*, comme dans toutes les autres parties de la philosophie. Il y établit : que le beau de l'art des sons, considéré dans le sens le plus général, se produit sous deux aspects : le premier, matériel, consistant dans les rapports des sons, dans l'intonation, dans l'intensité, dans le timbre et dans la durée; enfin, dans la succession, d'où la mélodie, et dans la simultanéité, d'où l'harmonie; le second, intellectuel et sentimental, résultant de la forme. Suivant lui, le premier genre de beauté constitue l'*agréable;* c'est celui qui flatte le sens de l'ouïe; le second est le beau en soi, le beau esthétique, le beau absolu. Sa conclusion est que la plupart des hommes sont plus disposés à recevoir les impressions de l'*agréable* et de la beauté matérielle qu'à concevoir le beau esthétique pur. Pour eux, le *grand* est dans la puissance du son et dans la cadence du rhythme; c'est pour cela, dit-il, que la musique militaire plaît tant au peuple, tandis que *la beauté formale* de compositions d'un ordre plus élevé lui échappe.

Le point de départ de Krug était excellent. Il avait généralisé la pensée de Pythagore à l'égard des rapports des sons, et avait aperçu les limites de la philosophie naturelle du beau matériel et du beau esthétique pur; mais il n'a rien fait pour le développement d'une doctrine d'après ces données, et cette question si difficile de la beauté formale, il l'a seulement indiquée. Il n'a d'ailleurs rien ajouté dans son traité du beau, sur ce qui concerne l'action de la sensibilité dans les perceptions de l'art, aux principes qu'il avait posés dans son livre intitulé : *Principes pour une nouvelle théorie du sentiment et de la sensibilité* (Grundsætze zu einer neuen Theorie d. Gefühle und des sogenannten Gefühlsvermœgen), Gœttingue, 1803, Kœnigsberg, 1824. Krug a traité de beaucoup

d'objets relatifs à la musique dans son *Dictionnaire général des sciences philosophiques* (Allgemeine Handwœrterbuch d. philosoph. Wissenschaften), dont la première édition a paru à Leipsick, en 1827-1829, et la deuxième avec un supplément, en 1832-1838.

Krug a publié dans la troisième année de la *Gazette musicale de Leipsick* (p. 57 et suiv.) un article intitulé : *Remarques sur le langage et le chant.*

KRUG (Frédéric), chanteur en voix de baryton, est né à Cassel en 1810, ou, suivant d'autres renseignements, à Magdebourg. Les théâtres de Leipsick, de Magdebourg, de Cassel et de Carlsruhe, sont ceux où il s'est fait entendre avec succès. Il est aussi compositeur et a fait jouer quelques opéras intitulés : *La Marquise*, en un acte, à Cassel, en 1843; *Meister Martin der Küffner und seine Gesellen* (Maître Martin le tonnelier et ses compagnons), en 1845, à Carlsruhe; *Der Nachtwæchter* (le Veilleur de nuit), représenté à Manheim, en 1846, et à Wiesbaden dans l'année suivante. Krug a pris la direction du théâtre de Carlsruhe en 1849. On a publié de sa composition environ vingt œuvres de *Lieder* et de chants à voix seule et piano, ou de duos pour soprano et ténor, depuis 1836 jusqu'en 1845, à Manheim, Carlsruhe et Mayence.

KRUG (Gustave), né à Naumbourg, en Prusse, en 1821, a vécu quelque temps à Berlin, et s'est fixé à Hambourg, en 1844. Les biographes allemands gardent le silence sur cet artiste, compositeur sérieux et de mérite, et les renseignements manquent sur les maîtres qui ont dirigé ses études. Les ouvrages publiés par M. Krug et dont j'ai connaissance sont ceux-ci : 1° Trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, op. 1; Berlin, Trautwein. 2° Trois *idem*, op. 8, *ibid.* 3° Grand duo pour piano et violon, op. 3; Hambourg, Schuberth. 4° Adagio et rondo pour piano et alto, op. 4, *ibid.* 5° Trio (en *sol* mineur) pour piano, violon et violoncelle, op. 5, *ibid.* 6° Introduction et fugue (en *mi* mineur) pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 6, *ibid.* 7° Six *Lieder* pour piano et violoncelle, op. 7; Berlin, Trautwein. 8° Peintures musicales et caractéristiques consistant en trois grandes sonates à quatre mains pour piano, chacune composée de quatre morceaux très-développés, op. 10; Hambourg, Schuberth. 9° Deuxième quatuor (introduction et fugue en *ut* mineur) pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 11, *ibid.*

KRUG (D.), pianiste et compositeur, établi à Altona vers 1845, n'est mentionné par aucun biographe allemand. On a de lui : 1° Caprice en forme de tarentelle pour piano, op. 2; Hambourg, Schuberth. 2° Mazurke pour piano, op. 3, *ibid.* 3° Fantaisie sur des chants de Pischek, op. 15, *ibid.* 4° *Le Carnaval de New-York*, variations burlesques sur l'air américain : *Yankee doddle*, op. 16, *ibid.* 5° Quatre *Lieder* à deux voix avec piano, op. 18. 6° Deux rondeaux pour le piano sur des thèmes d'*Alessandro Stradella*, op. 20; Hambourg, Bœhme. 7° Grandes fantaisies romantiques sur des thèmes d'*Alessandro Stradella*, op. 21, *ibid.* 8° *La Rose*, romance transcrite et variée pour piano; Hambourg, Schuberth. 9° Chants du Schleswig-Holstein pour quatre voix d'hommes; Altona, Wiebe.

KRÜGER (le docteur Édouard), recteur du collége à Emden et rédacteur de la *Gazette de Hanovre*, est né à Lunebourg, et a fait ses études à l'université de Gœttingue. Dès sa plus tendre jeunesse, il a cultivé la musique avec succès. Son premier ouvrage fut une thèse académique pour le doctorat en philosophie, publiée sous ce titre : *Dissertatio inauguralis philosophica de Musicis Græcorum organis circa Pindari tempora florentibus*, Gœttingue, 1830, in-4°, de 30 pages. Les points principaux établis dans cette thèse sont ceux-ci : 1° La lyre était rarement employée comme instrument de musique : son usage habituel était de servir de guide dans la déclamation ou récitation de la poésie. 2° La cithare était particulièrement en usage dans la musique instrumentale. 3° La musique avait pour objet chez les Grecs, d'une part *l'Éthique*, c'est-à-dire la morale et le perfectionnement des mœurs; d'autre part *le Pathétique*, ou l'expression des passions. 4° Les instruments à cordes étaient considérés comme propres à atteindre le premier de ces buts; la flûte, comme plus analogue au second. Le même savant a publié un autre ouvrage plein d'intérêt intitulé : *Beitræge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst* (Essais pour le progrès (1) et la science de la musique), Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1847, un volume in-8° en trois parties. G. Nauenburg a donné une analyse de ce livre dans la *Gazette générale de musique* (49e année, pp. 753, 770 et 786). Les objets traités dans ce volume par le Dr Krüger sont : 1° Le dilettantisme et la virtuosité. 2° Les académies de musique et les sociétés de chant. 3° Les représentations théâtrales et les concerts. 4° Les fêtes musicales. 5° Réminiscences pratiques et créations. 6° De

(1) Littéralement : *Essais pour la vie et la science de la musique.*

la critique de l'art en général. 7° Tentatives systématiques. 8° De la musique religieuse. 9° De la musique mondaine. 10° Habitudes pratiques et science de l'art. 11° Connaissance du chant. 12° Écoles supérieures de musique. 13° Doctrine scientifique de l'art. 14° Moralité de l'art. M. Krüger a présenté de hautes considérations sur la musique dans quelques articles qu'a publiés la *Gazette générale de musique* (années 48ᵉ, pp. 569, 50ᵉ, p. 481 et 817). Comme musicien pratique, il s'est fait connaître par la direction de la fête musicale donnée à Emden, en 1846. On a publié de sa composition : Prélude en *sol* mineur pour l'orgue; Erfurt, Kœrner; prélude et fugue en *mi* majeur, *idem*, *ibid.*

KRÜGER (Wilhelm), compositeur et pianiste, fils d'un musicien de la chapelle du roi de Wurtemberg, est né à Stuttgard, en 1820. Après avoir voyagé en Allemagne, il a vécu à Paris plusieurs années. Il a publié des fantaisies et des caprices sur des thèmes d'opéras de Donizetti et autres compositeurs. Dans quelques-uns de ses morceaux, il a cherché des formes nouvelles et romantiques. La plupart de ses ouvrages ont été publiés à Mayence, chez Schott.

Le frère de cet artiste, *Gottlieb Krüger*, né à Stuttgard en 1824, est un harpiste de talent, attaché à la musique du roi de Wurtemberg. Il a publié diverses choses pour son instrument.

KRUMBHORN (Gaspard), organiste de l'église Saint-Pierre et Saint-Paul à Liegnitz, en Silésie, naquit en cette ville le 28 octobre 1542. A l'âge de trois ans, il perdit la vue par la petite vérole, et peu de temps après son père mourut. Sa mère ayant épousé en secondes noces un homme dont le nom était *Stimmler*, on ne connut pendant longtemps Krumbhorn que sous le nom de *l'aveugle Stimmler*. Ayant montré, dans un âge plus avancé, un vif désir d'apprendre la musique, il fut confié par son frère, pasteur à Waldau, aux soins de Knœbel, musicien habile et compositeur à Goldberg, qui lui enseigna d'abord la flûte, puis le violon, le clavecin et la composition. Les progrès de Krumbhorn furent rapides, et bientôt il fut cité comme un excellent organiste et un compositeur distingué. Sur sa réputation, l'électeur de Saxe le fit venir, et après l'avoir entendu, lui offrit du service à sa cour; mais Krumbhorn préféra retourner dans son pays. A son arrivée à Liegnitz, il y fut nommé organiste de l'église principale (il avait alors vingt-trois ans), et il occupa cette place pendant cinquante-six ans. Dans ce long espace de temps, il forma plusieurs bons élèves, et il écrivit un grand nombre de morceaux pour l'église et pour l'orgue, qui sont restés en manuscrit. Il mourut le 11 juin 1621, à l'âge de 79 ans. Son épitaphe, placée dans l'église Saint-Pierre et Saint-Paul de Liegnitz, fournit ces renseignements.

KRUMBHORN (Tobie), vraisemblablement fils du précédent, eut la réputation d'un excellent organiste, et fut employé comme tel à la cour de Georges Rodolphe, duc de Liegnitz. Après avoir fait des voyages en Bohême, en Moravie, en Hongrie, en Allemagne et dans les Pays-Bas, il retourna à Liegnitz, où il mourut le 14 avril 1617. Son épitaphe se trouve dans l'église principale de sa ville natale.

KRUMLOWSKY (Jean), né en Bohême au commencement du dix-huitième siècle, fut un virtuose de premier ordre sur la viole d'amour. Il vécut d'abord à Prague, puis fut attaché au service de la cour de Dresde, et enfin retourna dans sa patrie, où il mourut en 1768. Il a laissé en manuscrit plusieurs concertos, des trios, et des solos pour le violon et la viole d'amour.

KRUMPHOLZ (Jean-Baptiste), excellent harpiste et compositeur distingué, naquit à Zlowicz, en Bohême, vers 1745. Admis dans la musique du prince Esterhazy en 1760, il reçut des conseils de Haydn pour la composition. Encouragé par le succès que ses ouvrages obtenaient en Allemagne, il forma le dessein de voyager, obtint un congé, et prit sa route vers la France par Dresde, Leipsick, Francfort et Coblence. Arrivé à Metz, il y fit la connaissance de mademoiselle Meyer qui, bien qu'encore enfant, montrait les plus heureuses dispositions pour la musique, particulièrement pour la harpe. Krumpholz se chargea de son éducation musicale, développa son talent, et l'épousa lorsqu'elle eut atteint l'âge de seize ans. Après son arrivée à Paris, Krumpholz s'y fit connaître par ses compositions et par son habileté pour l'enseignement. Bientôt il fut le seul maître de harpe en vogue. Incessamment occupé du soin de perfectionner la harpe, il communiqua d'abord ses idées à Naderman, qui les exécuta, et le 21 novembre 1787, il fit entendre à l'Académie des sciences de Paris une harpe construite par ce facteur, où il avait fait adapter deux pédales dont la première augmentait ou diminuait la force des sons, en ouvrant une soupape, et dont la seconde plaçait une sourdine sur les cordes. La première de ces pédales a été conservée dans la harpe mo-

derne. Krumpholz a rendu compte de son invention dans les préfaces de ses œuvres 14e et 15e pour la harpe. Cependant, convaincu qu'il restait beaucoup à faire pour faire disparaître les défauts de la harpe à crochets dont il se servait, et plein de confiance dans le génie de Sébastien Érard, il le sollicita vivement pour qu'il s'occupât de la recherche d'un meilleur mécanisme. Le célèbre facteur y songea, et trouva la solution du problème de la manière la plus simple et la plus rationnelle (*voyez* Érard). Déjà le nouvel instrument était prêt et allait paraître, quand Krumpholz lui-même, qui dans l'intervalle s'était lié d'intérêts à Naderman, vint prier Érard de ne point mettre au jour son instrument, dont la supériorité devait faire abandonner la harpe à crochets : et par condescendance, l'inventeur consentit à retarder la publication de sa découverte. Peu de temps après, madame Krumpholz, dont le talent d'exécution, bien supérieur à celui de son mari, excitait la plus vive admiration, partit pour l'Angleterre avec un jeune homme qui l'avait séduite, et abandonna l'artiste à qui elle devait tant de reconnaissance. Cet événement inattendu, et le mauvais état des affaires de Krumpholz poussèrent cet artiste à un acte de désespoir : il alla se précipiter dans la Seine, et se noya près du Pont-Neuf, le 19 février 1790.

Un génie original, un profond sentiment d'harmonie, et des modulations inattendues, se font remarquer dans la musique de Krumpholz, et malgré le temps qui s'est écoulé depuis qu'elle a paru, les variations de goût et les perfectionnements que la harpe a reçus, elle serait encore considérée comme excellente, si elle ne s'était dispersée depuis un demi-siècle, et si elle n'était devenue fort rare. On connaît de cet artiste : 1° *Concertos pour harpe et orchestre*, nos 1, 2, 3, 4, 5, 6, Paris, Cousineau (Lemoine aîné). 2° *Quatuor pour harpe, violon, alto et basse*, op. 3, *ibid.* 3° *Duo pour deux harpes*, op. 5, *ibid.* 4° *Sonates pour la harpe*, op. 1, 8, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, au nombre de 52, Paris, Lemoine, Janet, Naderman. 5° *Sonates pathétiques*, dont une intitulée *l'Amante abandonnée*. 6° *Thèmes variés*, ibid. 7° *Preludes*, ibid. 8° *Symphonie pour harpe, deux violons, flûte, deux cors et basse*, op. 11, *ibid.* On a publié sous le nom de Krumpholz des *Principes pour la harpe*, qui ne sont pas de lui : ce n'est qu'une fraude mercantile.

KRUMPHOLZ (Mme), harpiste célèbre, femme du précédent, est née à Metz, et non à Liége, comme le dit Gerber. Son nom de famille était *Meyer*. Devenue l'élève de Krumpholz pour la harpe, elle acquit, après quelques années d'études, une habileté supérieure à celle de son maître. Son expression était entraînante, et la nature, qui lui avait donné le génie de l'instrument, lui révéla le secret d'une multitude d'effets inconnus aux autres harpistes, et qui donnaient à son jeu un caractère inimitable. Son début à Paris avait été brillant, et Krumpholz semblait être arrivé au moment de recueillir le fruit de ses soins, lorsque sa femme se laissa enlever par un amant, et conduire à Londres au commencement de 1790. Depuis cette époque jusqu'en 1802, elle fit admirer son talent dans les concerts donnés dans cette ville, et jouit de tous les avantages attachés à la supériorité; mais plus tard elle semble avoir disparu du monde musical, et les biographes anglais gardent sur ce qui la concerne le plus profond silence. Il paraît toutefois certain qu'elle vivait encore en Angleterre en 1824; mais depuis lors, on n'a plus de renseignements sur elle.

KRUMPKE (...), facteur d'orgues à Breslau, construisit en 1701 l'orgue de l'église Saint-Catherine de cette ville à quatorze jeux, deux claviers et pédale.

KUBLER (G.-F.), professeur de musique de la maison royale des Orphelins, à Stuttgard, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Anleitung zum Gesangunterrichte in Schulen. Nebst einem Anhange von 55 zwei und dreistimmigen Gesængen* (Instruction pour l'enseignement du chant dans les écoles. Suivie d'un appendice de cinquante-cinq chants à deux et trois voix). La deuxième édition de cet ouvrage a été publiée à Stuttgard, Metzler, 1826, in-8° de cent quarante-quatre pages.

KUBUSCH (...), violoniste allemand, était né dans la Haute-Lusace, et y mourut en 1780, dans la position la plus misérable. Il a laissé en manuscrit deux concertos pour le violon.

KUCHARZ (Jean-Baptiste), célèbre organiste, naquit le 5 mars 1751 à Choteez, près de Mlazowiez, en Bohême, où son père était aubergiste et cultivateur. Après avoir reçu la première instruction chez son parent, pasteur à Mlazowiez, il entra au gymnase des Jésuites à Koniggrætz, et y fit de brillantes études littéraires et musicales. L'orgue devint particulièrement l'objet de ses études assidues. Plus tard, il fut reçu au Séminaire des Jésuites de Gitezin en qualité d'organiste, et y continua ses humanités. Dès lors il commença à écrire quelques petites compositions et à se faire

entendre sur l'orgue dans des concertos de différents maîtres. Ses succès lui persuadèrent qu'il pouvait se présenter partout comme un des organistes les plus habiles de son temps; mais son illusion ne tarda pas à se dissiper lorsqu'il se rendit à Prague, pour y étudier la philosophie; car il eut alors occasion d'entendre Segert, qui était le plus grand organiste de la Bohème, et le beau talent de cet artiste lui fit comprendre qu'il devait encore étudier longtemps avant de pouvoir se mesurer avec un tel maître. Bientôt il devint l'élève de ce même Segert, dont les leçons le conduisirent, après quelques années, au rang des organistes les plus distingués de l'Allemagne. Attaché en cette qualité à l'église Saint-Henri, de Prague, Kucharz devint en peu de temps un des maîtres de musique de cette ville dont on recherchait les leçons avec empressement. L'étude des partitions des plus grands maîtres avait achevé de former son goût. Après la mort de l'habile organiste Jean Wolf, il obtint sa place au couvent de Strahow, dont l'orgue passe pour le meilleur de la Bohème. Sa nomination à cette place est datée du 1er septembre 1790. L'année suivante, il y ajouta celle de chef d'orchestre de l'Opéra italien de Prague. Dans plusieurs circonstances importantes, particulièrement aux couronnements de Léopold II, en 1791, et de François II, l'année suivante, il se montra également grand artiste dans ses doubles fonctions de directeur d'orchestre et d'organiste. Les musiciens les plus instruits ont donné des éloges au jeu de Kucharz sur l'orgue; le maître de chapelle Naumann assurait, après l'avoir entendu dans le couvent de Strahow, qu'il ne croyait pas qu'il y eût en Allemagne trois organistes de son mérite. Cet artiste, âgé de soixante-quatre ans, vivait encore en 1815, et s'occupait à terminer un grand ouvrage à l'usage des organistes et des compositeurs de la Bohème, auquel il avait travaillé pendant plus de vingt ans. Il ne paraît pas que ce livre ait été publié. Kucharz possédait aussi un talent remarquable sur l'harmonica et sur la mandoline. Il a laissé en manuscrit : 1° Deux concertos pour l'orgue. 2° Des préludes, fantaisies, toccates et pièces finales pour le même instrument. 3° *O Salutaria* avec orgue concertant, composé pour le couvent de Strahow. 4° Diverses cantates de circonstance. 5° Divers morceaux pour l'harmonica et la mandoline. Il a aussi arrangé pour le piano la plupart des grands opéras de Mozart.

KUCHLER (Jean), bassoniste renommé pour son habileté, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, était attaché au service de l'électeur de Cologne, à Bonn, en 1780. Dix ans plus tard, il était membre de la chapelle à Mayence. Dans l'intervalle de ces deux époques, il fit un voyage à Paris, et joua avec succès au Concert spirituel. On a gravé de sa composition, en cette ville, dix-huit quatuors pour divers instruments; deux symphonies avec basson obligé, un concerto et six duos pour violon. Le *Calendrier des théâtres de Gotha*, de 1792, indique aussi sous son nom un opéra intitulé : *Azakia*.

KÜCKEN (Frédéric Guillaume), compositeur, né à Bieckede, bourg du royaume de Hanovre, le 16 novembre 1810. Son beau-frère Luhrs, directeur de musique et organiste du château, à Schwerin, lui enseigna la musique et le piano. Il était fort jeune encore lorsqu'il écrivit des marches militaires qui eurent du succès. Elles attirérent sur lui l'attention du grand-duc de Mecklembourg-Schwerin, qui le choisit pour maître de piano de ses enfants (le grand-duc actuel Frédéric-François II et la princesse Louise). En 1831, Kucken alla continuer ses études à Berlin et y prit des leçons de contrepoint chez Birnbach. Ce fut alors qu'il fit paraître ses premiers *Lieder* qui eurent un succès populaire. Son premier opéra, *Die Flucht nach der Schweiz* (la Fuite vers la Suisse), fut représenté à Berlin, en 1839. Un amour inspiré par une dame noble et riche, partagé par celle qui en était l'objet, mais traversé par sa famille, obligea Kucken à s'éloigner de Berlin, en 1841; il alla d'abord à Paris et y resta six mois; puis il fut appelé en Suisse pour diriger les fêtes musicales d'Appenzell et de Saint-Gall. De là il se rendit à Paris, où il reçut un accueil cordial d'Halévy et de plusieurs compatriotes au nombre desquels était Heine, dont il avait mis en musique plusieurs poésies. Il y composa pour le théâtre de Stuttgard un opéra en trois actes intitulé : *Der Prætendent* (le Prétendant), qui fut représenté dans cette ville en 1847, puis à Hambourg et à Berlin, avec un grand succès, et dont la partition pour le piano a été publiée. Le 11 octobre 1858, Kucken a été nommé premier maître de chapelle de la cour à Stuttgard, en remplacement de Lindpaintner : depuis 1851, il occupait à la même cour la place de second maître de chapelle. Il a publié à Hambourg, chez Schuberth, des duos pour piano et violoncelle en forme de sonates, et quelques petites pièces pour ces deux instruments; mais il a rendu surtout son nom populaire par ses

Lieder et ses morceaux de chant pour diverses voix. Le nombre de ses œuvres en ce genre s'élève à plus de soixante; leurs mélodies sont gracieuses, naturelles et faciles à retenir; c'est particulièrement à ces qualités qu'elles ont dû leur succès. On y remarque un grand nombre de pièces pour divers genres de voix seules avec accompagnement de piano, des chants à deux voix, des quatuors pour soprano, contralto, ténor et basse, des chants pour des chœurs d'hommes, etc.

KUCZERA (Georges), directeur de l'école Saint-Adalbert, à Podskal, en Bohême, et bon musicien, mort le 21 mai 1757, a laissé en manuscrit plusieurs antiennes de la Vierge à plusieurs voix, entre autres un *Salve Regina* estimé.

KUFF (J.-D.), professeur de musique à Ulm, actuellement (1862) vivant, a publié une méthode abrégée d'harmonie et d'accompagnement intitulée : *Kurzer, fasslicher, doch vollstændiger Unterricht im Generalbasse,* Ulm, 1817.

KUFFERATH (Jean-Herman), fils aîné d'une nombreuse famille dont six frères se sont livrés à la culture de la musique avec des succès divers. Jean-Herman est né le 12 mai 1797, à Mülheim, sur la Ruhr. Dès son enfance, il fit voir d'heureuses dispositions pour la musique; à l'âge de huit ans, il exécuta un concerto de violon dans un concert public, n'ayant eu jusqu'alors d'autres leçons que celles de son père, simple amateur de musique. Plus tard, l'habile violoniste Alexander, de Duisbourg, développa par ses leçons les facultés musicales du jeune Kufferath, qui, sans avoir les premières notions de l'harmonie, s'occupa aussi de la composition; enfin, il parvint à une connaissance assez avancée de plusieurs instruments pour en jouer des solos. Il n'était âgé que de quinze ans lorsqu'il fut choisi pour diriger la musique d'un régiment de la Landwehr, et dès ce moment, il s'exerça dans l'art d'écrire et d'arranger de la musique pour les instruments à vent. Ayant été en garnison à Dortmund, il y reçut des leçons de Scheffer, un des meilleurs élèves de Spohr. La guerre ayant été déclarée entre la Prusse et la France, Kufferath dut servir pendant trois ans comme simple musicien dans un régiment de ligne. Pendant quelque temps, il résida à Cologne, et lorsqu'il eut obtenu son congé du service militaire, il retourna à Mülheim, où il dirigea les concerts, ainsi qu'à Duisbourg et à Kleinberg.

Depuis longtemps, Kufferath désirait recevoir des leçons de Spohr; il jouit de cet avantage pendant les années 1822 et 1823 où il demeura à Cassel. Ce fut aussi à cette époque qu'il étudia la composition sous la direction de Hauptmann, devenu plus tard directeur de l'École Saint-Thomas, à Leipsick. En 1823, Kufferath fut appelé à Bielefeld, en qualité de directeur de musique : il y resta jusqu'en 1830. On lui offrit alors les places de maître de concert à Cologne et de maître de chapelle à Paderborn; mais la régence de la ville d'Utrecht lui ayant fait offrir dans la même année la place de directeur de musique de la ville, il accepta cette dernière position, à laquelle étaient attachées les directions des concerts d'hiver et de l'école du chant de la ville, ainsi que de la société de chant. Depuis lors, Kufferath a puissamment contribué aux progrès de la musique dans la ville d'Utrecht par son zèle, son activité et son talent. Il y a dirigé l'exécution des grands ouvrages de Haydn, de Mozart, de Beethoven, de Mendelssohn, de Spohr, de Hændel et de Schumann. Comme compositeur, il a écrit diverses œuvres de musique instrumentale et vocale parmi lesquelles on remarque une cantate jubilaire qu'il a écrite en 1833, qui fut exécutée dans cette même année, puis en 1836 et 1837, et qui a été publiée à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel.

KUFFERATH (Hubert-Ferdinand), professeur de piano et compositeur, est né le 10 juin 1818, à Mülheim sur la Ruhr, dans la province de Clèves-Berg. Dès son enfance, il se voua exclusivement à l'étude de la musique; à l'âge de dix ans, il jouait du piano, du violon et de la flûte d'une manière assez remarquable pour se faire entendre sur ces instruments dans les concerts. A seize ans, il se rendit à Utrecht près de son frère aîné, qui voulut en faire un virtuose violoniste et lui donna des leçons pendant trois ans, puis l'envoya à Cologne, chez Hartmann (*voyez* ce nom), pour perfectionner son talent sous sa direction. S'étant rendu au festival de Dusseldorf, en 1839, il eut occasion d'être entendu sur le piano par Mendelssohn, qui l'accueillit avec beaucoup de bienveillance, et qui, après avoir examiné quelques-unes de ses compositions, l'engagea à le suivre à Leipsick. M. Kufferath avait alors vingt et un ans; c'est à cette époque de sa vie qu'il se livra d'une manière sérieuse à l'étude du piano; cependant, par déférence pour le désir de son frère, il prit encore des leçons de David pour le violon. Pendant deux ans et demi il resta sous la direction de Mendelssohn pour la composition et il eut pour con-

disciples chez ce maître, Verhulst, Eckert et Horsley. En 1841, il retourna à Cologne et y dirigea pendant six mois la société de chant *Gesang Verein*, en remplacement de Conradin Kreutzer, qui venait de s'éloigner de cette ville. En 1844, après deux années de voyages, M. Kufferath s'établit à Bruxelles en qualité de professeur de piano et de composition; depuis lors, il n'a pas quitté cette ville. Les compositions gravées de cet artiste sont celles-ci : 1° Symphonie à grand orchestre, Bonn; Simrock. 2° Le même ouvrage arrangé pour piano à quatre mains, *ibid.* 3° Ouverture arrangée pour piano à quatre mains; Mayence, Schott. 4° Concerto pour piano et orchestre, *ibid.* 5° Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, *ibid.* 6° Trio pour piano, violon et violoncelle, *ibid.* 7° Six études de concert pour piano; Bonn, Simrock. 8° Six *idem*; Leipsick, Hofmeister. 9° Capriccio pour piano avec orchestre; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 10° *Andante*, pour violon avec accompagnement de piano, Mayence, Schott. 11° Six morceaux caractéristiques pour piano, *ibid.*; le même œuvre transcrit pour violon et piano, par Léonard, *ibid.*; idem transcrit pour violoncelle et piano par Servais, *ibid.* 12° Trois pensées fugitives pour piano, *ibid.* 13° Trois morceaux pour piano (*rêverie, Scherzo, romance*), *ibid.* 14° *Berceuses* pour piano, *ibid.* 15° Romance sans paroles pour piano, *ibid.* 16° Étude de salon, *idem*, ibid. 17° Six divertissements faciles *idem*, ibid. 18° Marche à quatre mains *idem*, ibid. 19° Impromptu à quatre mains *idem*, ibid. 20° *Allegro* pour piano seul, *ibid.* 21° Scherzo *idem*, ibid. 22° Deux romances sans paroles *idem*, ibid. 23° Quatre cahiers de *Lieder* pour soprano ou ténor. 24° Six *Lieder* idem, Leipsick, Breitkopf et Hærtel.

KUFFNER (Jean-Jacques-Paul), né à Nuremberg, en 1713, fut d'abord organiste en cette ville, puis entra au service du prince de la Tour et Taxis, à Ratisbonne, en 1750, comme claveciniste et compositeur. Il occupa cette place pendant trente-six ans, et mourut à l'âge de soixante-treize ans, le 12 juillet 1786. Son jeu se faisait remarquer par la netteté et l'expression, et ses compositions étaient remplies de feu et d'idées neuves. On a gravé sous son nom à Nuremberg, à Francfort et à Paris, trois œuvres de sonates pour clavecin et violon, six quatuors pour deux violons, alto et basse, et un recueil de petites pièces pour le clavecin. La deuxième édition de son premier œuvre de sonates a paru en 1762. On trouve aussi dans le *Catalogue* de Traeg, de Vienne, une sonate à quatre mains attribuée à Jean-Jacques-Paul Küffner.

KUFFNER (Guillaume-Joseph), fils du précédent, est né à Kalmunz, près de Ratisbonne, en 1738, et n'a eu pour maître de musique et de piano que son père. Vers 1785, sa réputation d'habile pianiste et de compositeur commença à s'étendre. Vers cette époque, il fit un voyage à Vienne; le prince de Palme l'y entendit et l'engagea pour sa musique. Ayant parcouru la Bavière dans sa jeunesse, il s'arrêta à Würzbourg où le retint son amour pour Catherine Wassmuth, fille du maître de chapelle aulique du prince-évêque de ce diocèse. Après la mort de Wassmuth, il lui succéda dans sa position à la cathédrale. Quelques années après, il se rendit à Paris, puis à Londres, où il publia quelques sonates pour le piano. Il perdit sa femme en 1787, et lui-même mourut en 1798, laissant peu de fortune à partager entre cinq enfants.

KUFFNER (Joseph), fils du précédent, naquit à Würzbourg, le 31 mars 1776. Il était à peine âgé de onze ans, lorsqu'il perdit sa mère. Destiné par son père à la carrière des sciences et des lettres, il fut envoyé au collége où il fit ses études d'une manière honorable, puis il suivit les cours de l'université. En 1795, il acheva ses études de philosophie. Pendant qu'il fréquentait les écoles, son père lui avait enseigné les principes de la musique, et Küffner s'était épris de passion pour le violon. Le maître de concert, Laurence Schmitt, lui donna des leçons de cet instrument, et les progrès de Küffner furent si rapides, qu'il put exécuter dans les concerts d'hiver, en 1794 et 1795, des concertos de Mestrino et de Viotti. Ayant fini son cours de droit, il entra chez un avocat pour y faire son stage; mais, en 1797, l'évêque le fit attacher à la musique de sa chapelle comme surnuméraire, avec promesse de la première place vacante et d'un emploi dans l'administration. La mort de son père changea sa position et l'obligea à donner des leçons de violon, de clavecin, et même de langue latine, afin de pourvoir à son existence. Le peu de temps qui lui restait, il l'employait à perfectionner son instruction dans l'art. Le désir de composer l'occupa dès lors; mais il n'avait aucune notion d'harmonie. Un ami lui prêta le livre de Knecht sur cette matière; il le lui avidement et se mit à faire quelques essais de compositions légères en quatuor pour des instruments à cordes. Les encouragements de ses amis l'ayant déterminé à continuer ses études de composition, il prit des leçons de

Frœhlich, et bientôt après il commença à se faire connaître par de petits ouvrages pour le clavecin, la flûte et la guitare. Ses sérénades pour guitare, flûte et alto, faites à l'imitation de celles de Léonard de Call, obtinrent un brillant succès.

En 1802, Würzbourg et son territoire ayant passé sous la domination de la Bavière, tout espoir d'obtenir des emplois lucratifs dans la chapelle et dans l'administration fut perdu pour Küffner; il accepta une place de chef de musique dans un régiment bavarois, et son activité productrice se tourna particulièrement vers la composition des pièces d'harmonie militaire. Pendant plusieurs années, il n'eut pas d'autre occupation que son service militaire et la composition de ce genre de musique; mais Würzbourg étant échu à l'archiduc Ferdinand, comme grand-duché; ce prince, grand amateur de musique, nomma Küffner musicien de la chambre et de la cour avec un traitement d'environ quatre cents florins, et y ajouta la place de chef de la musique militaire, avec un autre traitement de trois cents florins. Alors la position de l'artiste devint satisfaisante. Il s'était marié en 1801 et trouvait dans son ménage les joies de la famille : tout lui sourit dès ce moment. Ses ouvrages étaient recherchés par les éditeurs, et sa réputation s'étendait de jour en jour. En 1811, André, d'Offenbach, avait commencé la publication de ses suites pour musique militaire; elles devinrent bientôt le répertoire de toutes les sociétés d'harmonie. Des offres brillantes furent faites à Küffner pour le fixer à l'étranger, mais il ne les accepta pas et préféra conserver sa vie calme et ses douces habitudes.

En 1814, le grand-duché de Würzbourg fut réuni de nouveau à la Bavière, et Küffner fut mis à la pension, ainsi que tous les autres musiciens de la chapelle; mais cet événement qui, autrefois, aurait pu porter le trouble dans son existence, n'eut pas alors les mêmes inconvénients. Ses ouvrages étaient recherchés par tous les éditeurs et lui assuraient une aisance dont le charme s'augmenta par l'indépendance qu'il avait acquise. En 1837, il écrivit ses deux premières symphonies qui furent publiées à la maison Schott, de Mayence; bientôt en parut une troisième, chez André. Ce temps est celui où la fécondité productrice de l'artiste prit le plus grand essor. Il arrangea presque tous les opéras modernes en harmonie, et fit paraître dans le même temps une multitude de productions de différents genres. Le nombre de ses ouvrages publiés s'élève à plus de trois cents, et plus de soixante inédits se sont trouvés après sa mort. A l'époque où des sociétés d'harmonie se trouvaient partout, particulièrement en Belgique et en Allemagne, Küffner était la providence qui les alimentait. Chez elles, la réputation de ce musicien effaçait toutes les autres. Sa musique ne se distinguait cependant ni par la nouveauté des idées, ni par les qualités du style; mais elle était brillante pour le temps et d'une exécution facile. Lorsqu'il visita la Belgique, en 1829, quelques-unes de ces sociétés le fêtèrent à l'envi, et toutes lui envoyèrent un diplôme de membre honoraire. Au mois d'août 1830, il présida à Bruxelles le jury d'un grand concours où vingt-neuf sociétés se disputèrent le prix; il y fut l'objet d'une véritable ovation. En 1833, la société d'harmonie lui offrit son portrait peint par Gustave Wappers. Küffner est mort à Würzbourg, le 9 septembre 1856, à l'âge de quatre-vingts ans et quelques mois. Aujourd'hui, toute sa musique est tombée dans l'oubli.

Les œuvres les plus importantes de cet artiste sont celles-ci : 1° Sept symphonies à grand orchestre, publiées à Mayence, chez Schott, et à Offenbach, chez André. 2° Dix ouvertures *idem*, œuvres 74, 130, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 183, 184. 3° Des pièces d'harmonie de tout genre à six, huit, dix et douze parties, au nombre de plus de vingt cahiers. 4° Des pièces de musique militaire, marches, pas redoublés, ouvertures, pots-pourris, fantaisies, thèmes variés, etc., au nombre de plus de soixante cahiers. 5° Des quatuors pour deux violons, alto et basse, œuvres 41, 42, 48, 52, 89 et 90; Mayence, Schott; Offenbach, André. 6° Concerto pour alto, op. 139; Mayence, Schott. 7° Quintettes pour flûte, deux violons, alto et basse, op. 32, 33 et 66; Paris, Richault. 8° Trios pour trois flûtes et duos pour deux flûtes, cinq œuvres, *ibid*. 9° Plusieurs œuvres de duos pour deux clarinettes, *ibid*. 10° Une multitude de morceaux de guitare seule ou accompagnée. 11° Sonates, duos et pots-pourris pour piano et violon, quinze œuvres; Mayence, Schott; Offenbach, André, etc. : l'œuvre 310 est une fantaisie avec variations pour violon principal et orchestre. Küffner a composé aussi l'opéra comique en un acte, intitulé : *le Cornet*, dont la partition pour piano a été publiée en 1842.

KUFNER (le P. Liberati), né en 1731, dans le Haut Palatinat, étudia dès son enfance l'orgue et le contrepoint chez un organiste nommé *Rueder*, et fit ses études littéraires à

Amberg. En 1750, il entra dans l'ordre des Franciscains, et quelques années après, il fut choisi comme organiste du couvent de Regelhoizgaden. Il improvisait avec un rare talent à quatre ou cinq parties sur des thèmes donnés, et a laissé en manuscrit des pièces d'orgue qui donnent une haute idée de son mérite. Beaucoup de bons élèves ont été formés par lui. Il est mort dans son couvent en 1799.

KUGELMAN (Jean), musicien de la première moitié du seizième siècle, vécut à Kœnigsberg, vers 1525, puis fut tromboniste à Nuremberg. Il a publié un recueil qui a pour titre : *Concentus novi trium vocum, ecclesiarum usui in Prussia præcipue accomodatus. Joanne Kugelmano, tubicinæ symphoniarum authore. Item etliche Stuck, mit acht, sechs, fünf und vier Stymmen hinzugethan. Augustæ Vindelicorum per Melchiorem Kriesstein*, 1540, in-8° obl. Outre les compositions de Kugelman, on trouve dans ce recueil des morceaux de Blankmüller, de Georges Frœhlich, de Jean Heugel, de Valentin Schællinger et de Thomas Stölzer.

KUHE (Guillaume), pianiste et compositeur de musique de salon, est né à Stuttgard, en 1822. Il s'est fixé à Londres comme professeur de son instrument, en 1848. On a publié de cet artiste un grand nombre d'œuvres légères pour le piano parmi lesquelles on remarque des *Lieder* sans paroles, à l'imitation de Mendelssohn, op. 12; Stuttgard, Hallberger; *Chanson d'Amour*, romance sans paroles, op. 17, *ibid.*; *le Carillon* (das Glockenspiel), op. 13, *ibid.*; *Réminiscences de Lucrèce Borgia*, grande fantaisie, op. 16, *ibid.*

KUHLAU (Frédéric), compositeur, naquit en 1786, à Uelzen, dans le pays de Lunebourg, près des frontières du Holstein. Avant d'avoir atteint l'âge de sept ans, il fut envoyé par sa mère, dans une soirée obscure d'hiver, pour puiser de l'eau à une fontaine; chemin faisant il tomba, se blessa et perdit un œil. Déjà à cette époque, il faisait apercevoir les plus heureuses dispositions; ses parents, bien que peu fortunés, se décidèrent à les cultiver. Ils lui firent donner d'abord quelques leçons de clavecin, puis l'envoyèrent à Brunswick, pour qu'il y fréquentât l'école de chant. Il apprit aussi dans cette ville à jouer de plusieurs instruments, entre autres, de la flûte. Il ne s'éloigna de Brunswick que pour se rendre à Hambourg, où Schwenke, directeur de musique, compléta son éducation musicale en lui enseignant l'harmonie et les éléments de la composition. Pendant son séjour à Hambourg, Kuhlau commença à publier ses premières compositions, la plupart pour le piano et la flûte. Pour échapper à la conscription établie sous la domination française, il fut obligé de se réfugier à Copenhague en 1810; dès ce moment son talent prit un élan qui, jusque-là, avait été comprimé par des circonstances peu favorables. Kuhlau fut d'abord placé comme première flûte à la chapelle de la cour, avec le titre de musicien de la chambre. L'Opéra-National était alors dans une situation peu florissante en Danemark; Kuhlau conçut le projet de travailler à sa restauration, et pour l'exécution de ce dessein il écrivit la musique d'un drame intitulé : *Rœverbergen* (la Montagne des brigands). Le succès de cet ouvrage fut éclatant et produisit une vive sensation dans le pays. On oubliait que le musicien était Allemand de naissance, et tout le monde l'appelait *le grand compositeur danois*. Il est vrai que Kuhlau, empruntant sa couleur locale aux chants nationaux du Danemark, avait réussi à donner à son opéra le caractère particulier de la musique du Nord. *Élisa*, son second ouvrage dramatique, suivit de près le premier : il ne fut pas moins bien accueilli, quoiqu'il n'eût pas au même degré le mérite de l'originalité. Après la première représentation, Kuhlau reçut du roi de Danemark le titre de compositeur de la cour, avec une dispense d'assister à l'orchestre comme exécutant. L'artiste prit alors la résolution de se fixer en Danemark, acheta une maison à Lyngbye, petite ville peu éloignée de Copenhague, et s'y établit avec ses parents qu'il avait fait venir d'Allemagne. Dans son nouveau séjour, il écrivit la plus grande partie de cette multitude de compositions instrumentales connues sous son nom, et ses opéras danois intitulés : *Lulu, la Harpe enchantée, Hugo og Adelheid*, et *Elverhoe* (la Montagne des Elfes). Ce dernier ouvrage, qui fut représenté en 1828, est plutôt une sorte de vaudeville composé d'airs anciens du Danemark, qu'un opéra; mais ces chants ont tant d'attrait pour les habitants du pays, que l'ouvrage obtint un succès d'enthousiasme. Il est vrai qu'il y avait beaucoup d'art dans l'usage que Kuhlau avait su faire de ces mélodies nationales. Au surplus, la brillante réputation de cet artiste en Allemagne et en France est due plutôt à ses compositions instrumentales pour la flûte et le piano qu'à sa musique dramatique. Un incendie, qui réduisit en cendres, en 1830, la plus grande partie de son habitation, détruisit les manuscrits de plusieurs ouvrages

considérables : le chagrin que lui causa cet événement, joint à celui qu'il ressentit à la mort de son père, ébranla sa santé, qui jusque-là avait été bonne ; après une année passée dans une situation languissante, une maladie sérieuse se déclara et le conduisit au tombeau dans l'hiver de 1832. A ses funérailles, qui furent faites avec pompe, on exécuta une marche funèbre de sa composition, et le théâtre, ainsi que plusieurs sociétés particulières honorèrent sa mémoire par diverses solennités.

On a gravé quelques-unes des ouvertures des opéras de Kuhlau pour l'orchestre, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Parmi ses autres compositions, on remarque : 1° Trois quintettes pour la flûte, op. 51 ; Bonn, Simrock. 2° Trios concertants pour trois flûtes, op. 13 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, Paris, Farrenc ; op. 86, Hambourg, Bœhme. 3° Duos pour deux flûtes, op. 10, 39, 80, 102 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; Paris, Farrenc. 4° Solos, fantaisies, divertissements, etc., pour flûte seule, op. 57, 68, 73, etc. ; Leipsick, Hambourg, Paris. 5° Concertos pour piano, op. 7, 93 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 6° Quatuors pour piano, op. 32, 50, *ibid.* ; Bonn, Simrock. 7° Sonates pour piano et violon, op. 6, 33, 64, 69, 71, 79, 83, 85 ; Leipsick, Bonn, Copenhague, Hambourg, Mayence, Paris. 8° Sonates pour piano à quatre mains, op. 8, 17, 44, 66 ; Hambourg, Copenhague. 9° Rondos et variations *idem*, op. 58, 70, 72, 75, 76, *ibid.* 10° Sonates pour piano seul, op. 5, 20, 26, 30, 34, 46, 52, 55, 59, 60, 88, *ibid.* 11° Beaucoup de rondeaux et de divertissements *idem*, ibid. 12° Beaucoup de thèmes variés *idem*, ibid. 13° Plusieurs cahiers de danses, de valses, etc., *idem*, ibid. 14° Plusieurs cahiers de chants pour quatre voix d'hommes, *ibid.* 15° Onze cahiers de chants à voix seule, avec accompagnement de piano, *ibid.*

KÜHMSTEDT (Frédéric), compositeur, directeur et professeur de musique à Eisenach, est né à Oldisleben, dans le grand-duché de Saxe-Weimar, le 20 décembre 1809. Organisé pour la musique, il fit dès sa première enfance de rapides progrès dans les éléments de cet art, sous la direction de Zœlner, *cantor* du lieu de sa naissance. A l'âge de dix ans, son penchant pour la musique était devenu une passion ; mais ses parents, le destinant à l'étude de la théologie, multiplièrent les obstacles pour l'empêcher d'acquérir des connaissances dans un art qui avait pour lui tant d'attraits. A l'âge de douze ans, il fut envoyé au collége de Frankenhausen, petite ville de la principauté de Schwarzburg-Rudolstadt, où se trouvent des eaux thermales qui attirent les étrangers. Le lieu était mal choisi pour guérir Kühmstedt de sa mélomanie, car il y vint une troupe de comédiens ambulants qui représentèrent le *Freyschütz* de Weber, et le jeune étudiant y chanta dans les chœurs. Un monde nouveau de musique s'ouvrit dès ce moment pour lui : il en eut des vertiges ; mais toutes ses sollicitations furent vaines : il ne put changer les résolutions de ses parents. A seize ans, on le plaça au collége de Weimar avec le dessein de lui faire suivre plus tard les cours de l'université de Jéna. Là, les concerts, l'opéra et la musique d'église donnèrent de nouveaux aliments à la passion de Kühmstedt. Pendant trois ans, il fut dans un état de souffrance de ne pouvoir se livrer en liberté à la culture de l'art pour lequel il était né. Enfin, parvenu à l'âge de dix-neuf ans, il prit une résolution énergique, et seul, à pied, presque sans argent, il franchit l'énorme distance qui le séparait de Darmstadt, pour aller demander au célèbre organiste Rink une instruction théorique et pratique dont il éprouvait l'impérieux besoin. Trois années d'études sous cet excellent maître suffirent pour faire de Kuhmstedt un musicien instruit, un bon organiste et un pianiste habile. De retour dans sa famille, il se réconcilia avec elle et parvint à lui donner des idées plus justes sur la musique et sur ceux qui la cultivent. Ce fut alors qu'il écrivit un opéra intitulé *Die Schlangen Kœnigin* (la Reine des serpents), et plusieurs autres ouvrages qui furent terminés dans sa vingt-troisième année. Il formait le projet d'un voyage d'artiste dans les villes principales de l'Allemagne, pour se faire connaître comme pianiste, organiste et compositeur, lorsqu'un accident funeste, inattendu, vint tout à coup dissiper ses rêves de bonheur, et le priver en quelque sorte de tout moyen d'existence. Une paralysie de la main droite se déclara subitement, sans cause apparente, et le mit dans l'impossibilité de jouer d'un instrument et de faire entendre ses ouvrages. L'espoir de trouver quelque remède pour son mal, et le désir de faire mettre en scène son opéra, le conduisirent d'abord à Weimar, puis à Leipsick, et enfin à Berlin, mais inutilement pour un but comme pour l'autre. Il retourna à Weimar pauvre, maladif, et y vécut misérablement, en donnant quelques leçons de piano mal payées. Quelques années se passèrent ainsi : enfin, la place de directeur de musique à Eisenach de-

vint vacante, et le pauvre artiste l'obtint avec le modique traitement de moins de deux cents écus de Prusse (à peine sept cent cinquante francs). C'était une amélioration à sa situation; mais il n'en avait pas fini avec l'infortune; car il se maria, et le jour de ses noces, sa femme fut frappée de mort subite, en sortant du temple. Accablé par ce nouveau malheur, Kühmstedt resta quelque temps dans l'inaction; mais après avoir épuisé cette douleur, l'amour de l'art lui revint, et il se remit au travail. Il avait pris l'habitude d'écrire sa musique de la main gauche et maniait sa plume avec autant de dextérité qu'il aurait pu le faire de sa droite. Ce fut alors que commença sa grande activité productrice et qu'il écrivit son oratorio de *la Résurrection du Christ* (*Die Auferstehung Jesu*); deux grandes symphonies, exécutées à Cassel, en 1843 et 1844; un autre oratorio intitulé *Der Sieg des Gœttlichen* (le Triomphe des choses divines); une messe solennelle à quatre voix et orchestre; deux grandes ballades avec chœur et orchestre; plusieurs ballades et *Lieder* avec accompagnement de piano; des hymnes, des motets et d'autres pièces pour l'église, avec et sans accompagnement; des concertos et des sonates pour piano; des rondos, caprices et fantaisies pour le même instrument, op. 15, 16, publiés à Leipsick, chez Hofmeister; une grande fugue de concert à quatre parties, sur un thème donné par Liszt, op. 24, Erfurt, Kœrner; une bonne introduction à l'étude des œuvres de J.-S. Bach, pour les organistes et les pianistes, sous ce titre : *Gradus ad Parnassum, oder Vorschule zu Seb. Bach Klavier und Orgel. compositionen*, op. 4; Mayence, Schott. Cet ouvrage, composé de six suites, renferme des préludes et fugues, dans tous les tons majeurs et mineurs, pour l'orgue et le clavecin. On a aussi de Kühmstedt : Vingt-cinq préludes faciles et mélodieux pour l'orgue, à l'usage du service divin, op. 5, in-4°; Erfurt, Kœrner; vingt-cinq *idem*, op. 12; Mayence, Schott; huit pièces d'orgue de différents genres pour l'étude et pour le service divin, op. 17; Erfurt, Kœrner; quatre fugues pour servir de conclusions, op. 18, *ibid.*; grande double fugue pour servir de pièce de concert d'orgue, op. 28, *ibid.*; *Fantasia eroica* pour orgue, op. 29, *ibid.*; recueil de fugues et de grands préludes *idem*, op. 19; Mayence, Schott; *l'Art de préluder sur l'orgue* (die Kunst des Vorspiels für Orgel), op. 6, *ibid.* Kühmstedt est aussi auteur d'un traité d'harmonie pour ceux qui veulent apprendre cette science sans le secours d'un maître (*Theoretisch-praktische Harmonien- und Ausweichungslehre für alle diejenigen, welche, ohne den mündlichen Unterricht eines Meisters geniessen zu können, sich die nœthige praktische Fertigkeit im reinen Satz-und harmonische Gewandtheite in kurzer Zeit aneignen wollen*, Eisenach, Bærnker, 1838, in-4° de XX et de cent trente pages. La réputation méritée qu'avaient faite à Kühmstedt ses compositions et ses ouvrages didactiques le firent rechercher comme professeur; il eut beaucoup d'élèves, et sa position fut heureuse dans ses dernières années. Cet artiste estimable est mort à Eisenach, le 8 janvier 1858, à l'âge de quarante-huit ans.

KÜHN (Adam-Frédéric), magister et recteur au gymnase de Sorau, mort le 18 octobre 1795, a publié, au nombre de plusieurs savants écrits : 1° *Ueber Lieder für die Jugend* (Sur les chansons pour la jeunesse), Sorau, 1787, in-4° de 16 pages. 2° *Beytræg zu einer Allgem. Schulgesangbuche für die gebildetere Jugend* (Essai d'une méthode générale de chant pour la jeunesse bien élevée), *ibid.*, 1795, in-8°.

KÜHN (Antoine L.), professeur de piano, à Manheim, vers la fin du dix-huitième siècle, y a publié : 1° Trois sonates pour clavecin et violon, op. 1, 1785. 2° Trois *idem*, op. 2, *ibid.* 3° Trois *idem*, op. 3, *ibid.*, 1786. 4° Trois *idem*, op. 5, *ibid.* 5° Petites pièces pour clavecin, op. 7, *ibid.*, op. 8, Bâle.

KÜHN (Joseph), professeur de musique élémentaire à Amerbach (Cercle du Mein inférieur, en Bavière), est auteur d'un livre qui a pour titre : *Harmonielehre nebst Anleitung zum Generalbass-spielen, mit Notenbeispielen* (Science de l'harmonie suivie d'une instruction pour jouer la basse continue, avec des exemples notés), Wurzbourg, Struker, 1825, in-8°.

KÜHN (Joseph-Charles), professeur de musique et compositeur à Liegnitz, est né à Elbing, le 30 avril 1803. Après avoir appris pendant six ans les éléments de la musique et de l'art de jouer du piano, sous la direction de M. Urban, conseiller de la ville et directeur de musique, il a fait, en 1825, un grand voyage en Allemagne, dans lequel il s'est fait connaître avantageusement comme virtuose. Il s'est ensuite établi à Breslau, pour enseigner l'harmonie et la composition, et a écrit pour ses élèves dans cette dernière partie de la science un manuel spécial intitulé : *la Doctrine*

des fugues mise en ordre et appliquée par des exemples. Après un séjour de trois ans en cette ville, M. Kuhn a recommencé ses voyages et a visité l'Autriche et la Bohême; puis il est retourné dans la Silésie, d'abord à Neisse, où il a fait un séjour de onze mois, ensuite à Liegnitz. Depuis ce temps il a écrit un très-grand nombre de compositions de tout genre, mais il n'en a été publié qu'une petite partie, dans laquelle on remarque une fantaisie pour clarinette et orchestre, un *Miserere* à deux voix, et quelques chansons avec accompagnement de piano. Il a composé trois opéras (*Fédor et Marie, les Ouvriers mineurs, Calypso*), qui n'ont point été représentés et qui sont encore en manuscrit, ainsi que plusieurs messes, un *Te Deum* à quatre voix et orchestre, deux symphonies, plusieurs ouvertures, concertos et caprices pour hautbois, fantaisies pour l'orchestre, concertos et autres morceaux pour basson, quatuors, sonates et rondeaux pour piano, chansons à plusieurs voix, etc. On a aussi de Kuhn un petit ouvrage intitulé : *48 Uebergænge von C dur und C moll nach aller Dur-und Molltonarten* (Quarante-huit transitions des tons d'*ut* majeur et d'*ut* mineur dans tous les tons majeurs et mineurs), op. 10, Vienne, Haslinger (1829), petit in-fol. obl. de treize pages. Cet artiste montre dans quelques-uns de ses ouvrages des qualités estimables et une certaine élévation de style.

KUHN (Georges), né à Montbéliard (Doubs), le 26 novembre 1789, fit ses premières études musicales dans cette ville. A l'âge de dix-huit ans, il se rendit à Paris et fut admis au Conservatoire comme élève de Catel pour l'harmonie. Plus tard, il étudia le contrepoint sous la direction de Cherubini et devint habile dans l'art d'écrire. Le 15 avril 1822, il fut nommé professeur de solfége au Conservatoire. Livré à l'enseignement, Kuhn publia divers ouvrages élémentaires, au nombre desquels on remarque un *Solfége des écoles*, Paris, 1824; un *Tableau de la génération des accords;* un Recueil de contrepoints doubles et de fugues scolastiques, et un *Solfege des chanteurs avec accompagnement de piano, ou méthode analytique de musique*, Paris, Benoît et Meissonnier, 1851, gr. in-4°. Lorsque les Concerts du conservatoire furent rétablis, en 1829, par une association de ses anciens élèves qui prit le titre de *Société des concerts*, Cherubini lui confia, en qualité de professeur, une classe de chant d'ensemble destinée à cet objet. Kuhn enseignait aussi la théorie de la musique et le solfége aux élèves du pensionnat du Conservatoire.

Né dans la religion réformée, il dirigeait la musique au temple protestant de la *rue des Billettes*. En 1832, il publia un recueil de chants à voix seule et à plusieurs voix, à l'usage de ce culte. Ayant amassé, par ses économies, le capital d'un revenu modeste, il prit sa retraite de professeur au Conservatoire, le 1[er] février 1848, et obtint la pension en récompense de ses longs et honorables services. En 1849, il retourna à Montbéliard et y passa ses dernières années dans le repos et l'étude des œuvres classiques. Il y est mort, le 26 septembre 1858, à l'âge de soixante-neuf ans.

KÜHNAU (Jean), savant musicien, naquit au mois d'avril 1667, à Geysing, en Saxe, sur les frontières de la Bohême, où ses ancêtres s'étaient retirés à l'époque des troubles religieux. Lorsqu'il eut atteint l'âge de neuf ans, ses parents l'envoyèrent à l'école de Sainte-Croix, à Dresde. Alexandre Hering, organiste de cette paroisse, lui donna les premières leçons de musique. Il fit sous ce maître de rapides progrès; à peine avait-il atteint l'âge de douze ans, que déjà il écrivait de petites compositions. Ces premiers essais intéressèrent en sa faveur le maître de chapelle Vincent Albricci, qui lui permit d'étudier les partitions de ses ouvrages, et d'assister aux répétitions et aux exercices de la chapelle. Admis dans la famille de ce maître, il y recueillit, entre autres avantages, celui d'apprendre de bonne heure la langue italienne, la seule qu'on y parlât. Dans le même temps, il prenait des leçons de français. Une maladie épidémique, assez semblable à la peste, se manifesta tout à coup à Dresde, en 1680, et fut cause que les parents de Kühnau le rappelèrent près d'eux, avant qu'il eût eu le temps de se préparer à finir ses études à l'Université. A peine de retour à Geysing, il reçut de Titius, *cantor* à Zittau, l'invitation de se rendre au Gymnase de cette ville, pour y continuer ses études sous la direction de Weiss, alors recteur de cette école. Il s'y rendit en effet et sut bientôt acquérir l'amitié de son maître par ses progrès dans les sciences et par son mérite comme musicien. L'époque approchait où l'on devait élire à Zittau les magistrats de la ville, et l'usage exigeait qu'on célébrât cet événement par un discours suivi d'une musique solennelle. La protection de Weiss valut à Kühnau l'honneur d'être choisi pour composer le motet qui devait être chanté en cette circonstance. Il choisit pour sujet le texte du psaume 20; et

il termina son ouvrage par plusieurs cantiques allemands. Ce psaume fut chanté par un double chœur que Kühnau dirigeait lui-même.

En 1682, il alla à l'Université de Leipsick. Le titre d'élève d'Albricci le fit accueillir avec empressement dans les meilleures maisons de la ville. Une circonstance favorable se présenta bientôt pour le faire connaître avec avantage. L'électeur de Saxe Jean-Georges venait de rentrer dans ses États, après avoir vaincu les Turcs. Il visita Leipsick à l'époque de la foire, et les étudiants de l'Université chantèrent à cette occasion un grand morceau composé par Kühnau, et qu'il dirigea lui-même. Cette composition produisit un bel effet. Elle fixa l'attention générale sur son auteur qui, à la mort de Kuhnel, organiste de l'église Saint-Thomas, fut élu pour son remplaçant, en 1684, quoiqu'il ne fût âgé que de dix-sept ans. Cette place lui ayant fourni les moyens de continuer ses études, il commença celle de la jurisprudence, fréquenta les leçons des meilleurs professeurs, soutint plusieurs thèses sur différents sujets, entre autres une en langue grecque, et obtint enfin le titre d'avocat. Le savoir, la prudence et la droiture dont il fit preuve dans les procès qui lui furent confiés, lui concilièrent l'estime générale. Dans le même temps, il cultivait les mathématiques, ainsi que la philologie grecque et hébraïque. Il traduisit aussi plusieurs ouvrages du français et de l'italien, écrivit des compositions musicales de différents genres, et des traités relatifs à l'histoire ou à la théorie de la musique. En 1700, on le choisit pour remplir la place de directeur de musique de l'Université de Leipsick; dans l'année suivante, après la mort de Schelle, il joignit à ces fonctions celles de cantor ou de maître des enfants de l'école Saint-Thomas, et de plus il fut organiste des deux églises principales de la ville. Il mourut à l'âge de cinquante-cinq ans, le 25 juin 1722.

Les ouvrages de Kühnau relatifs à la musique sont : 1° Une thèse académique qu'il soutint à l'Université de Leipsick pour ses licences d'avocat, et qui est citée par Walther, Mattheson, Forkel, Gerber et tous leurs copistes, sous ce titre : *Dissertatio de Juribus circa musicos ecclesiasticos*, mais dont le titre véritable, bien prolixe à la vérité, est celui-ci : *Divini Numinis assistentia illustrisque Juriconsultorum in florentissima Academia Lipsiensi Ordinis indultu Jura circa Musicos ecclesiasticos, sub moderamine Dn. Andreæ Mylii, J. U. D. Inst. Imp. P. P. et Facultatis Juridicæ Assessoris, Domini Patroni, Præceptorisque sui, omni honoris et observantiæ cultu ætatem suspiciendi ad diem* 21 *decembris* 1688, *loco horisque consuetis publicæ Eruditorum disquisitioni submittit Johannes Kühnau, autor*, Lipsiæ, Literis Christiani Blankmanni, 1688, in-4° de quarante-quatre pages. 2° *Der Musikalische Quack-Salber, nicht allein denen verstændigen Liebhabern der Musik, sondern auch allen andern, welche in dieser Kunst keine sonderbare Wissenschaft haben, etc.* (le Charlatan musicien, etc.), Dresde, Jean-Christophe Mieth, 1700, in-12 de cinq cent trente-quatre pages. Ce livre est une sorte de roman satirique dirigé contre la musique italienne, alors en vogue à la cour de Saxe, et contre les musiciens italiens qui y étaient en faveur. Rempli de plaisanteries lourdes et de mauvais goût, de pédantisme, et d'interminables divagations, cet ouvrage, dont le héros est un certain *Carafa*, maître de chapelle ignorant et charlatan, n'est plus lisible aujourd'hui. Les autres ouvrages théoriques de Kühnau sont restés en manuscrit : ils ont pour titre : 3° *Tractatus de Tetracordo seu musica antiqua ac hodierna*. 4° *Introductio ad compositionem musicalem*, 1696. 5° *Disputatio de Triade harmonicâ*. Walther a indiqué le contenu de ces trois ouvrages, dans son *Lexique de musique*. Le même auteur donne les titres suivants des compositions de Kühnau : 1° *Zwei Theile der Clavier-Übung aus 14 Partien zusammen bestehend* (Exercices de clavecin, deux cahiers, en quatorze suites), Leipsick, 1689. 2° *Die Clavier-Früchten aus 7 Sonaten* (les Fruits du clavecin, en sept sonates), 1696; ouvrage d'un excellent style qui a servi de modèle à plusieurs compositeurs plus modernes. 3° *Biblische Historien von 6 Sonaten* (Histoires tirées de la Bible, avec les explications, en six sonates), 1700.

M. Ch. Ferd. Becker, de Leipsick, a publié dans cette ville douze pièces choisies dans les œuvres des clavecinistes des dix-septième et dix-huitième siècles et y a inséré deux morceaux de Kühnau tirés, l'un de la deuxième partie des Exercices (*Clavier Übung*), l'autre du recueil intitulé : *Clavier-Früchten* (Fruits du clavecin); il donne au premier de ces recueils la date de Leipsick, 1695, et à l'autre, celle de 1710. M. Farrenc, qui a inséré les sept sonates de Kühnau dans la deuxième partie de sa magnifique collection intitulée *Tresor des pianistes*, y a joint une bonne notice dans laquelle il a rétabli les véritables titres, d'après

un exemplaire qui m'appartient, en les accompagnant de quelques observations. Voici ces titres : « *Johann Kühnauens Neüer Clavier Übung andern Theil das ist sieben Partien aus dem Re, mi, fa,* oder *Tertia minore eines jedweden Toni, benebensteiner Sonata aus dem B. denen Liebhabern dieses Instruments besondern Vergnugen auffgesetzet. Leipsick, in Verlegung des Autors.* Il n'y a pas de date sur le titre; mais à la fin de l'avis au lecteur, gravé, qui suit, on lit : *Leipsig, anno* 1703; mais il est facile de voir que la planche a été retouchée, car les caractères de cette date ne sont pas ceux de l'avis au lecteur.

Le titre de l'autre recueil, dans mon exemplaire, est : *Johann Kühnauens, Frische Clavier-Früchte oder sieben Suonaten von guter Invention und Manier auff dem Clavier zu spielen. Dresden und Leipsick in Verlegung Joh. Christoph Zimmermans*, 1700. Suit l'épître dédicatoire au comte Jean Antoine Losy, à la fin de laquelle on lit : *Leipsick, 4 may* 1696. Vient enfin un long avis au lecteur. Le titre, gravé sur cuivre comme tout l'ouvrage, est renfermé dans une guirlande où sont représentées toutes sortes de fruits.

Les contradictions de dates qu'on remarque dans ces ouvrages ne se peuvent expliquer que par des tirages faits à des époques différentes sur les planches de cuivre, et dont a on voulu rafraîchir la publication en changeant l'indication des années. Il y a, du reste, beaucoup d'obscurité sur tout cela.

Les pièces de Kuhnau, particulièrement les sonates, sont d'un beau style, où se fait reconnaître la tradition de la grande école des organistes allemands du dix-septième siècle. Le caractère en est plus religieux que passionné. Il n'y faut chercher ni tes formes, ni le caractère de la sonate moderne, dont le modèle primitif n'existe que dans les œuvres de Charles-Philippe-Emmanuel Bach. Les sonates de Kuhnau sont l'ancienne pièce sérieuse qu'on opposait autrefois à ce qu'on appelait *les suites*, c'est-à-dire les recueils de morceaux courts composés dans les mouvements des divers caractères de danses.

Herzog, juge à Merseboug, a publié l'éloge de Kuhnau sous ce titre : *Memoria beati defuncti Directoris Chori Musici Lipsiensis Dn. Johannis Kühnau, Polyhistoris musici, et reliqua summopere inclîti, etc.*, Lipsiæ, 1722, in 4°.

KÜHNAU (Jean-Christophe), directeur de musique et *cantor* à l'église de la Trinité, à Berlin, naquit le 10 février 1735, à Volkstadt, village près d'Eisleben. Après avoir appris à jouer de plusieurs instruments chez le musicien de ville de Magdebourg, il se voua à l'enseignement, et fut nommé professeur à l'École normale de Berlin, en 1763. Il y établit dans la même année un chœur de chant qui, jusqu'à la mort de son fondateur, fut considéré comme un des meilleurs de l'Allemagne. En 1775, le nouvel orgue de l'église de la Trinité ayant été inauguré, Kühnau écrivit à cette occasion une cantate solennelle qui fut exécutée avec succès. Sa nomination de *cantor* à cette église, en 1788, le décida à donner sa démission de sa place de professeur à l'École normale; il conserva seulement la direction du chœur qu'il y avait fondé. Jusqu'à l'âge de soixante-dix ans, il remplit ces fonctions, et mourut le 5 octobre 1805. Kühnau avait trente ans lorsqu'il apprit à jouer du clavecin; il était plus âgé encore lorsque Kirnberger lui enseigna l'harmonie et la composition; néanmoins, il a composé quelques cantates qui ne sont pas sans mérite. Son *Jugement dernier* a été publié, en 1784, en partition réduite pour le piano. En 1790, il fit paraître aussi à Berlin des préludes de chorals pour l'orgue, dont une partie a été composée par lui, et le reste par Kirnberger, Schale, Vierling, C.-P.-E. Bach, Harsow. J.-Léon Hassler, Gutterman et Oley. Mais le titre principal de Kühnau au souvenir de la postérité est le livre de mélodies chorales à quatre voix, qu'il publia sous ce titre : *Vierstimmige alte und neue Choralgesænge, mit Provinzial-Abweichungen* (Anciens et nouveaux chants chorals à quatre voix, avec les variantes de différentes provinces), Berlin, 1786, in-4° de deux cent trente pages obl. *Idem*, deuxième partie, Berlin, 1790, in-4° de deux cent soixante-quatorze pages. Gerber dit que ce recueil est un des plus complets qui existent, et qu'il a le mérite d'indiquer, outre les variantes provinciales, les noms des auteurs, ou du moins l'époque à laquelle les mélodies appartiennent. Quatre autres éditions de ce même recueil ont été publiés par le fils de l'auteur en 1817, 1818, 1823 et 1825.

KÜHNAU (Jean-Frédéric-Guillaume), fils du précédent, est né à Berlin, le 29 juin 1780. Élève de son père, il s'est formé principalement dans l'art de jouer de l'orgue par ses propres efforts. En 1814, il a été nommé organiste de l'église de la Trinité. Plusieurs fois il a donné des preuves de son habileté dans des concerts d'orgue, en exécutant des pièces de J.-S. Bach. Dans les diverses éditions

du livre choral de son père, il a introduit beaucoup de corrections et d'améliorations. On dit que longtemps il s'occupa de grands travaux relatifs à l'histoire et à la théorie de la musique. Dans son système de construction de l'orgue, l'abbé Vogler avait attaqué l'existence des jeux de mutation de cet instrument, tels que les cymbales et fournitures. Ce système a trouvé beaucoup de partisans en Allemagne; Kuhnau prit avec juste raison la défense de ces jeux singuliers, et démontra très-bien qu'ils sont essentiels et caractérisques dans l'orgue. Ses observations sur cet objet ont été publiées dans la *Gazette musicale de Leipsick* (t. 33, p. 227 et suiv., et t. 34, p. 65 et suiv.). Cet artiste est mort à Berlin le 1er janvier 1848.

KÜHNAU (K.-J.), étudiant en médecine à l'université de Gœttingue, a soutenu dans cette université une thèse sur les fonctions des organes de l'ouïe, qui a été imprimée sous ce titre : *Dissertatio de organis auditui inservientibus*, Gœttingæ, 1799, in-4°.

KÜHNAU (Jean-Christophe-Guillaume), littérateur allemand, mort à Berlin, le 27 août 1813, est auteur d'une Biographie des célèbres musiciens aveugles. Cet ouvrage a pour titre : *Die Blinden Tonkünstler;* Berlin, 1810, chez C. Salfeld, petit in-8° de 347 pages, avec quelques planches de musique. La préface (de xxxx pages) est datée de Carlshoff, près de Brietzen sur l'Oder, dans le Brandebourg. Lichtenthal et F. Becker se sont trompés en attribuant l'ouvrage dont il s'agit, le premier, à Jean-Christophe Kuhnau, mort cinq ans avant l'impression du livre, le second, à Jean-Frédéric-Guillaume.

KÜHNE (Jean-Guillaume-Henri), suivant les indications de Kœrner, ou, d'après les Lexiques universels de musique de Gassner et de M. Bernsdorf, *Jérémie-Nicolas*, est né à Erfurt, le 1er mai 1807. Il n'était âgé que de huit ans, lorsque son père lui enseigna à jouer de la flûte. A douze ans, il apprit à jouer du violon. Deux ans après, il entra au Collége du lieu de sa naissance et y reçut des leçons de piano et d'harmonie de Gebhardi (*voyez* ce nom). Lorsqu'il eut atteint sa seizième année, on l'envoya au Séminaire des instituteurs de la même ville, et il se livra à l'étude de l'orgue, sous la direction de l'excellent organiste M. G. Fischer. A peine était-il âgé de dix-neuf ans lorsqu'il fut nommé organiste de l'église Saint-André, et dans l'année suivante il obtint la place de professeur à l'École des prédicateurs. Après avoir occupé ces places pendant deux ans, il fut désigné pour la position de *cantor* et d'organiste au village de Gebesen, près d'Erfurt. Plus tard, il fut appelé à Corbach, dans la principauté de Waldeck, en qualité de directeur de musique. On a de cet artiste plusieurs petites pièces pour le piano, quelques œuvres pour le violon, des *Lieder* et chants à plusieurs voix; des pièces de conclusion pour l'orgue (Erfurt, Kœrner), et une cantate à quatre voix avec orgue obligé, intitulée : *Lobgesang*, op. 31, *ibid.* Kœrner a inséré des morceaux de la composition de Kuhne dans le recueil qui a pour titre : *Orgelfreund* (l'Ami de l'orgue); Erfurt, *ibid.*

KÜHNEL (Auguste), virtuose sur la basse de viole, né à Delmenhorst, le 5 août 1645, eut pour maître de composition le célèbre abbé Steffani. Vers la fin du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième, il vécut à Cassel, dans le grand-duché de Hesse. Il y a fait imprimer : Sonates ou *Parthien* (divertissements) pour une ou deux basses de viole, avec accompagnement de basse continue; 1698, in-fol.

KÜHNEL (Jean-Michel), luthiste et joueur de basse de viole, né dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fut d'abord attaché au service de la cour de Berlin, puis, en 1717, à celui du duc de Weimar, où il eut le titre de secrétaire du prince, et enfin passa chez le feld-maréchal Flemming, à Dresde. Dans les derniers temps de sa vie il était à Hambourg. Vers 1730 on a gravé de sa composition, à Amsterdam, chez E. Roger : Sonates pour une ou deux basses de viole, avec basse continue.

KÜHNEL (Ambroise), né en 1770, était, en 1800, organiste de la cour de l'électeur de Saxe, à Leipsick, lorsqu'il s'associa avec Hoffmeister (*voyez* ce nom) pour l'établissement d'un commerce de musique. Après le départ de Hoffmeister pour Vienne, Kühnel continua seul jusqu'à sa mort, arrivée le 19 août 1813, la publication d'un grand nombre d'œuvres intéressantes. Il a eu pour successeur Charles Peters. C'est à Kühnel qu'on doit la publication de quelques belles compositions de Jean-Sébastien Bach, pour l'orgue et le clavecin, qui étaient restées en manuscrit jusqu'alors.

KÜHNEL (Jean-Wilhelm), né à Stuttgardt, le 17 novembre 1812, perdit son père à l'âge de sept ans, et fit son éducation musicale sous la direction de son oncle Buk, chef de musique d'un régiment. Il apprit à jouer de plusieurs instruments à vent, et lorsqu'il eut atteint l'âge de quatorze ans, il entra comme

flûtiste dans la brigade où servait son oncle. En 1833, il obtint un congé illimité et en profita pour faire des études sérieuses de l'art sous la direction de Lindpaintner; puis il se rendit à Vienne et y reçut des leçons de composition de Seyfried. En 1837, il reprit sa place de musicien de brigade, et peu de temps après il obtint la place de chef de musique de la première brigade d'infanterie. Cet artiste a écrit beaucoup de musique militaire, le ballet intitulé : *Majah*, qui a été représenté à Stuttgardt, plusieurs symphonies et ouvertures, une immense quantité de danses pour l'orchestre telles que valses, polkas, galops, masurkas, publiées à Stuttgardt, à Manheim, chez Heckel, et à Mayence, chez Schott; des solos pour divers instruments, enfin, des *Lieder* et ballades à voix seule avec piano.

KÜHNHAUSER (G.), *cantor* à Zelle, ou Celle (Hanovre), en 1719, a composé un oratorio intitulé : *Passio Christi secundum Matthæum*, dont la partition manuscrite est à la Bibliothèque royale de Berlin.

KÜHNSIUS (B.), *cantor* et organiste de Berlin, est cité par Mattheson (*Mithridate*, p. 321) comme auteur d'une thèse intitulée : *De admirandis musices effectibus*, qu'il a soutenue sous la présidence de L.-J. Schecht, et qu'il a fait imprimer, conjointement avec un autre *cantor* nommé W.-G. Hackius, au commencement du dix-huitième siècle.

KÜHNTFELD (Frédéric), *cantor* et professeur de musique à Eisenach, vers 1830, s'est fait connaître par un livre qui a pour titre : *Theoretische und praktische Harmonien und Ausrichtungslehre* (Science théorique et pratique de l'harmonie et de ces cas d'exception), Eisenach, 1833, in-4°.

KULENKAMP (Georges-Charles), pianiste et compositeur, est né le 19 mai 1799, à Witzenhausen, petite ville de la Hesse-Électorale, où son père était conseiller du bailliage et fermier du domaine. En 1805, celui-ci alla se fixer dans les environs de Fulde, et profita du voisinage de cette ville pour faire donner à son fils des leçons de musique, de piano et de violon par un maître nommé *Gerlach*. Malheureusement pour le jeune Kulenkamp, cet habile musicien fut appelé à une meilleure position au bout d'un an, et l'enfant demeura livré à lui-même. Lorsqu'il eut atteint l'âge de douze ans, on l'envoya au collége, où il reçut quelques leçons de piano d'un organiste; mais le talent médiocre de cet homme et la situation maladive de son élève furent cause que celui-ci fit alors peu de progrès. De retour à la maison paternelle en 1815, il dut s'occuper de l'économie rurale, sans néanmoins négliger la musique; mais ayant perdu son père l'année suivante, il se rendit à Cassel chez Grosheim, qui lui donna le conseil de se livrer exclusivement à la culture de la musique. Cet avis, d'accord avec le penchant du jeune homme, le détermina à rester deux ans sous la direction de Grosheim. En 1818, il alla à l'Université de Gœttingue pour y achever ses études, et il y passa cinq années; mais ce qu'il possédait ne suffisant pas à ses besoins, il fut obligé d'employer une partie de son temps à donner des leçons de musique. Cette circonstance lui procura la connaissance de plusieurs familles distinguées, et lui fit prendre la résolution de rester à Gœttingue et de s'y livrer à l'enseignement. Devenu habile pianiste, il a fait avec succès plusieurs voyages dans quelques grandes villes de l'Allemagne en 1824, 1827, 1829, 1832 et 1834. De retour à Gœttingue, il y a été nommé directeur de musique de la société de Sainte-Cécile, en 1838. On donne beaucoup d'éloges au brillant, à l'élégance et à l'expression de son jeu. Ses compositions lui ont fait aussi une réputation honorable. On a gravé jusqu'à ce jour environ soixante œuvres qui portent son nom, et parmi lesquels on remarque des ouvertures, concertos, rondeaux, grandes variations avec orchestre, quintettes, quatuors, trios, duos, sonates, nocturnes, ainsi que quelques ballades et chansons.

KULLAK (Théodore), pianiste et professeur de son instrument à Berlin, est né dans cette ville, en 1820. Il se livra d'abord à l'étude du droit; mais il l'abandonna pour cultiver en liberté la musique qui lui inspirait un penchant irrésistible. En peu d'années, il acquit un talent brillant d'exécution et obtint des succès à la cour et dans les salons. Recherché comme professeur de piano, il s'est voué à l'enseignement et a obtenu le titre de pianiste de la cour. On a de cet artiste des fantaisies, nocturnes, caprices pour le piano, beaucoup de pièces de salon et de ces sortes d'arrangements que, dans le langage du jour, on appelle *Transcriptions* et *paraphrases*.

Un frère de l'artiste dont il s'agit, *M. Adolphe Kullak*, docteur en philosophie et professeur de musique, à Berlin, écrit, dans les journaux de musique de l'Allemagne, des articles de critique musicale. On a de lui un bon livre intitulé *Aesthetik des Clavierspiels* (Esthétique du jeu du piano, c'est-à-dire : Théorie de l'art de jouer du piano), Berlin, J. Guttentag, 1861, 1 vol. in-8° de 370 pages.

KUMLIK (Joseph), maître de chapelle et professeur à l'école royale de musique de Presbourg, est né à Vienne, le 10 août 1801. Les premières leçons lui furent données par son père, maître de musique en cette ville; plus tard, son éducation artistique fut continuée par Jacques Kunnert, directeur du chœur à la cathédrale de Presbourg. Dans les années 1813 et 1814, il était employé au théâtre du baron de Czink, en qualité de choriste, pour la partie de soprano, et il reçut alors quelques leçons de chant; ensuite il entra comme élève à l'école de Presbourg, où il acquit beaucoup d'habileté sur le piano et le violon. Henri Klein était alors professeur de composition et de théorie musicale dans cette institution; Kumlik reçut de ses leçons et fit de si rapides progrès, qu'en peu de temps il fut en état de tenir quelquefois la place de son maître pour l'enseignement. En 1828, des affaires de famille l'ayant appelé à Vienne, il y passa plusieurs mois et employa ce temps à étudier l'art du chant et le contrepoint, sous la direction de Sechter. A son retour à Presbourg, on l'adjoignit à Klein pour la direction supérieure de l'école de musique, et lorsque celui-ci mourut, en 1832, Kumlik reçut sa nomination définitive de directeur et de professeur. L'année suivante, la Société de musique religieuse de Presbourg le choisit pour son maître de chapelle, et depuis lors son existence presque tout entière se partage entre ces deux institutions. Quoiqu'il lui reste peu de temps disponible, il compose néanmoins et a déjà écrit une messe solennelle (en *ré*), plusieurs chorals pour le culte évangélique, un *Veni Sancte Spiritus* à cinq voix, des litanies, un *Salve Regina*, un *Te Deum*, plusieurs *Tantum ergo* à huit voix, différents morceaux de musique progressive pour le chant et le piano, et des chants à quatre voix d'hommes. On assure que ces ouvrages sont d'un ordre très-distingué.

KÜMMEL (Jean-Valentin), compositeur de musique instrumentale, paraît avoir vécu à Hambourg au commencement du dix-huitième siècle. On voit par le titre d'un de ses ouvrages, publié en 1714, qu'il était mort à cette époque. Cet ouvrage a pour titre : *Neuer musikalischer Vorrath in Suiten für Hoboen und Hœrner* (Nouvelle provision musicale consistant en suites pour hautbois et cors), Hambourg, 1714.

KÜMMEL (Bernard-Christophe), né dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, fut candidat en théologie, à Mulhausen, depuis 1786 jusqu'en 1796, puis recteur à Hedemünden, et, en 1801, prédicateur à Besenrode. Vers 1796, il se présenta au concours pour la place de cantor à Gœttingue. L'exercice consistait en un morceau de musique d'église avec un choral à quatre voix. Le directeur de musique Weimar fut chargé de prononcer entre les candidats; mais quoique son rapport eût été favorable à Kümmel, des considérations particulières empêchèrent celui-ci d'obtenir la place. Ses compositions connues sont : 1° Poésies d'Isaac Maus, mises en musique avec accompagnement de piano, Leipsick (sans date). 2° Six sonates progressives pour le clavecin. *ibid.*, 1788. 3° Recueil pour le chant et l'instrument, consistant en chansons et une romance avec sept variations pour le piano, Cassel, 1799. 4° Heures de récréation musicale, 1er et 2e cahiers, 1802.

KUMMER (Gotthilf-Henri), né à Dresde le 23 janvier 1777, fut d'abord attaché à l'orchestre de Leipsick en qualité de bassoniste, et, en 1801, entra dans la musique de la chambre de l'électeur, à Dresde. Homme habile sur son instrument, il a voyagé en Allemagne et a donné dans plusieurs grandes villes des concerts où il a fait applaudir son talent. Cet artiste jouait aussi du violon et possédait un talent agréable sur cet instrument. Parmi ses compositions publiées, on remarque : 1° Concertos pour basson et orchestre, n° 1, op. 7; n° 2, op. 10; n° 3, op. 11 (facile); n° 4, op. 16; n° 5, op. 24; n° 6, op. 25; n° 7 (concertino), op. 27; tous gravés à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. 2° Airs variés pour basson et orchestre, op. 6, 8, 14, 15, *ibid.* 3° Trios pour trois bassons, op. 12, 13; Leipsick, Peters, Breitkopf et Hærtel. 4° Concerto facile pour violon, avec orchestre ou quatuor, op. 20; Leipsick, Hoffmeister. 5° Duos pour deux bassons, op. 1, 2, 3, Leipsick et Dresde. Kummer est mort à Dresde, dans les premiers jours d'avril 1860, à l'âge de quatre-vingt-trois ans.

KUMMER (Frédéric-Auguste), violoncelliste, né à Meinungen, le 5 août 1797, n'est pas le frère du précédent, comme l'a cru l'auteur de l'article inséré dans le Lexique universel de musique publié par Schilling, et n'a même aucun lien de parenté avec lui. Son père, nommé comme lui *Frédéric-Auguste*, fut d'abord hautboïste à Meinungen, puis entra au service de la cour de Dresde, et mourut dans cette ville. Après avoir appris les éléments de la musique dans sa ville natale et avoir commencé l'étude du violoncelle sous

un maître obscur, il a reçu quelques leçons de Romberg qui est devenu son modèle, et qu'il s'est efforcé d'imiter dans le travail constant qu'il a fait ensuite seul. Admis dans la chapelle du roi de Saxe en 1822, il en fut, pendant trente ans, le premier violoncelliste. Il tirait un beau son de l'instrument, et sa manière de phraser avait de la largeur; mais son archet manquait de souplesse et de variété. Son talent se distinguait particulièrement par la dextérité de la main gauche et par une connaissance approfondie de toutes les positions sur le manche. Kummer fit quelques voyages en Allemagne et en Danemark. Dans les années 1830, 1832, 1834 et 1837, il joua aux concerts de Leipsick. En 1834, il était à Copenhague; dans l'année suivante, il visita Rudolstadt et Vienne, et joua à la cour de Weimar, en 1836. En 1849, je le vis à l'orchestre de la chapelle de Dresde. Les compositions connues de cet artiste sont : 1° Concerto pour violoncelle (en *fa*), op. 18; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Concertino *idem*, avec orchestre et quatuor, op. 16, *ibid*. 3° Divertissement pour violoncelle et orchestre, op. 2, *ibid*. 4° Pot-pourri *idem*, op. 3, *ibid*. 5° Adagio et variations brillantes, avec orchestre ou piano (en *la*); Hanovre, Nagel. 6° Divertissement sur des thèmes de *la Muette de Portici*, avec quatuor ou piano, op. 9, *ibid*. 7° Airs russes variés pour violoncelle et piano, op. 7; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 8° Amusements pour violoncelle et piano, op. 14; Offenbach, André.

Charles Kummer, frère aîné de Frédéric-Auguste, fut un hautboïste distingué, et succéda à son père en cette qualité, dans la chapelle royale de Dresde. Il était né à Meiningen en 1795.

KUMMER (Gaspard), flûtiste allemand et compositeur laborieux, né le 10 décembre 1795, à Erlau, près de Schleusingen, apprit à jouer de son instrument chez Neumeister, musicien de cette ville, et reçut des leçons de composition d'un *cantor* nommé *Stäps*. En 1835, il entra comme flûtiste dans la chapelle de Cobourg; quelques années après, il y a obtenu la position de directeur de musique. Parmi ses compositions, lesquelles sont au nombre de cent trente œuvres, on remarque : 1° Polonaise facile pour deux flûtes principales et orchestre, op. 17; Offenbach, André. 2° Introduction et allegro pour flûte et orchestre, op. 61; Bonn, Simrock. 3° Introduction et rondeau *idem*, op. 73; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 4° Concertos pour flûte, op. 2 (en *mi* mineur), 7 (en *ré*), 35 (en *ré*); Bonn, Simrock; Offenbach, André. 5° Quintette pour flûte, violon, deux altos et basse, op. 66; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 6° Introduction et variations avec quatuor, op. 4, 6, 48; Mayence, Offenbach, Leipsick. 7° Quatuors brillants pour flûte, violon, alto et basse; op. 16, 37, 54; Leipsick, Peters; Bonn, Simrock. 8° Trios pour trois flûtes, op. 24, 30, 52, 53, 58, 65, 72, 77; Offenbach, Bonn, Leipsick. 9° Trio pour flûte, violon et basse, Offenbach, André. 10° Duos pour deux flûtes, op. 3, 9, 14, 20, 25, 50, 69; Augsbourg, Mayence, Leipsick, Offenbach, Bonn, Brunswick. 11° Beaucoup de divertissements, de pots-pourris, de variations, etc., sur des motifs d'opéras nouveaux, pour flûte seule, ou deux flûtes, ou flûte et piano, ou flûte et guitare.

KUMPF (François-Antoine), musicien de la cour de Bavière, dans la première moitié du dix-huitième siècle, fut nommé maître de chapelle à Alternœtting, en 1734. En 1727, il avait composé, pour le Collège des jésuites de Munich, un drame religieux intitulé : *Aloïs Gonzaga*. Cet ouvrage fut représenté dans la même année et applaudi.

KUNC (Aloys-Martin) est né le 1er janvier 1832 à Cintegabelle, chef-lieu de canton du département de la Haute-Garonne. Son père, ayant remarqué ses heureuses dispositions pour la musique, le plaça comme enfant de chœur, dès l'âge de huit ans, à la métropole Saint-Étienne de Toulouse. Il y commença ses études littéraires et musicales, dans lesquelles il fit de rapides progrès. M. Hazard, maître de chapelle de cette cathédrale, lui donna les premières leçons de piano, et M. Leybach, organiste de la même église, lui fit continuer l'étude de cet instrument. A quatorze ans, il sortit de la maîtrise, déjà bon musicien, et entra au séminaire de l'Esquile pour y terminer ses humanités, mais sans négliger la musique. L'orgue et la composition furent particulièrement les objets de ses études sous la direction de M. Hommey, alors organiste de ce séminaire, et l'un des professeurs les plus distingués du Conservatoire de Toulouse. Au mois d'avril 1849, M. Kunc, ayant été reçu bachelier ès lettres, fut nommé professeur dans ce même séminaire où il venait de terminer ses études. Déjà à cette époque, quelques-unes de ses compositions avaient reçu un accueil favorable des meilleurs artistes du pays. En 1850, le jour de Pâques, un *Ave verum*, pour voix de basse et orgue, dont il est auteur, fut exécuté à la cathédrale de

Toulouse, et dans la même année, il fit entendre dans la même église sa première messe à trois parties vocales et orgue, pour laquelle il reçut les félicitations des connaisseurs.

Au mois de novembre 1852, M. Kunc quitta le petit séminaire de l'Esquile pour aller remplir les fonctions d'organiste à Notre-Dame de Lombez, ancien évêché, maintenant enclavé dans le diocèse d'Auch. Là, pendant cinq ans, il se livra avec ardeur à des études spéciales sur le plain-chant et la musique religieuse. Son premier œuvre gravé, consistant en un recueil de quinze motets, parut en 1854. Il en a été fait depuis lors une deuxième édition. Au milieu de ses succès l'artiste, un malheur vint le frapper : le 25 octobre 1855, il s'était allié à l'une des familles les plus honorables de Lombez; deux mois après, une fièvre typhoïde lui enleva sa jeune épouse. Au mois de juillet 1857, M. Kunc fut appelé à Auch comme maître de chapelle de la cathédrale, et fut chargé de l'enseignement du chant religieux, tant dans la métropole que dans les deux séminaires. Dès ce moment, il se consacra tout entier à l'œuvre qui lui était confiée; ses travaux didactiques, relatifs au plain-chant, ne tardèrent pas à le faire connaître et lui assurèrent une honorable réputation. Des témoignages d'estime lui furent donnés à ce sujet lorsqu'il se rendit à Paris au mois de novembre 1860, pour assister au congrès organisé par M. d'Ortigue pour parvenir à la restauration du plain-chant et de la musique religieuse, ainsi que dans un autre voyage qu'il a fait à Rome au mois de juillet 1861. Pendant son séjour dans la capitale du monde chrétien, M. Kunc reçut sa nomination de membre des académies de Sainte-Cécile et des *Quirites*. Les principales œuvres imprimées de cet artiste sont celles-ci : 1° *Le Plain-Chant liturgique dans l'archidiocèse d'Auch*, Auch, 1858, in-8°. 2° *Mémoire sur le nouveau chant liturgique de Toulouse*, ibid., octobre 1860, in-8°. 3° *Essai sur le rhythme qui convient au plain-chant*, ibid., novembre 1860, in-8°. Ce morceau a été lu au congrès de Paris. 4° *Le Plain-Chant romain et le nouveau chant liturgique de Toulouse*, ibid., 1861, in-8°. 5° *Quinze motets pour les fêtes de N. S. et de la sainte Vierge*, 2e édition. 6° *Trente-deux nouveaux cantiques à la sainte Vierge*, deux éditions en 1859 et 1861. 7° *Messe à trois voix et orgue dédiée à N. S. P. le pape*, ibid., 1861. Beaucoup de morceaux d'orgue dans l'*Album* et le *Journal d'un organiste catholique* publiés par M. Grosjean, organiste de Saint-Dié (Vosges). M. Kunc s'occupe en ce moment (1862) d'un ouvrage considérable dont l'objet est l'*accompagnement d'orgue des livres de chant romain de la commission ecclésiastique de Digne* (Basses-Alpes). La musique de piano du même artiste a été publiée à Paris, chez Brandus et Dufour; elle consiste en fantaisies, chants sans paroles, etc., sous les titres suivants : op. 1, *Heureux échange*; op. 4, *Soyez heureux*; op. 6, *Procession au village*; op. 7, *Isolement*; op. 8, *C'était un rêve*; op. 9, *Mystère*; op. 10, *la Chasse aux flambeaux*; op. 12, *Fantaisie sur le Pardon de Ploermel*; op. 13, *Rêve perdu*, élégie; etc. Quelques mélodies pour le chant.

KUNDINGER (Guillaume), *cantor* et directeur de musique à l'église du Saint-Esprit de Nuremberg, est né, en 1800, à Kœnigshofen, près d'Anspach. Son père, *cantor* et organiste de ce bourg, qui se fixa plus tard à Nuremberg, lui enseigna les principes de la musique. Kündinger passa ensuite sous la direction du musicien de ville Zœsinger pour la continuation de ses études musicales. En 1819, le consistoire d'Anspach le nomma *cantor* et directeur de musique à Windheim. Il profita de la proximité de ce lieu à Würzbourg pour achever son instruction dans la composition chez Frœhlich (*voyez* ce nom). En 1831, la place de directeur de musique de l'église principale de Nordlingue lui fut donnée. C'est dans cette position qu'il a écrit des cantates religieuses pour toutes les fêtes de l'année, et qu'il s'est occupé de l'amélioration du chant choral dans les écoles et dans les églises de ce district. Rappelé à Nuremberg, en 1837, pour occuper une position semblable à l'église du Saint-Esprit, il y était encore douze ans après, lorsque j'ai visité cette ville. La plus grande partie des compositions de cet artiste est restée en manuscrit. Il a publié quelques œuvres pour le piano, des chants pour des chœurs d'homme, et une cantate pour le vendredi saint (*Charfreytags-cantate*) à quatre voix et orchestre, op. 30, en partition, à Nuremberg, chez Endter.

KUNKEL (François-Joseph), directeur de musique à Bensheim, dans le grand-duché de Hesse-Darmstadt, est né le 20 août 1804, à Diebourg, petite ville de la même principauté, où son père, amateur passionné de musique, était boulanger. Dès son enfance, Kunkel reçut une éducation musicale et apprit à jouer de la flûte, du violon, du piano et de l'orgue.

A l'âge de dix-huit ans, il entra au Séminaire de Bensheim dont il suivit les cours pendant deux ans, et aux instruments qu'il jouait avant d'y entrer, il ajouta le hautbois, le violoncelle, la clarinette et le cor. C'est dans cette même école qu'il fit ses premiers essais de composition. A l'âge de vingt ans, il obtint une place d'instituteur à Heppenheim, dans le Bergstrass. Il resta quatre ans dans ce lieu, et pendant ce temps, il fit quelques voyages à Darmstadt pour recevoir les conseils de Rink (*voyez* ce nom), sur ses compositions. En 1828, le rectorat de l'école bourgeoise de Bensheim lui fut donné, et il reçut, en 1834, sa nomination de professeur de chant au Gymnase (Collége), à laquelle il ajouta plus tard le titre de directeur de musique. Après trente années de service dans l'enseignement, Kunkel demanda sa retraite; il l'obtint en 1854 avec la pension, et depuis lors il s'est fixé à Francfort-sur-le-Mein, cultivant encore l'art et fournissant des articles de critique aux journaux de musique et de littérature. Parmi les compositions de cet artiste, on remarque : 1° *Der Tod Jesu* (la Mort de Jésus), cantate à quatre voix et orgue, en partition, op. 4; Manheim, Heckel. 2° Le psaume 130, à quatre voix et orgue, en partition, op. 5; Spire, Lang. 3° Le motet *Gott sei uns gnædig* (Dieu nous soit favorable), pour quatre voix d'hommes avec accompagnement d'orgue *ad libitum*, op. 9; Mayence, Schott. 4° Messe allemande pour quatre voix d'hommes, op. 17; Giessen, Ferber. 5° Trois cantiques à trois voix d'enfants pour la première communion, op. 19, *ibid.* 6° *Katholisches Choralbuch für die Mainzer Diocese vierstimmig, mit zweckmæssigen Eingangs-, Zwischen- und Nachspielen*, etc. (Livre choral catholique pour le diocèse de Mayence à quatre voix, avec de courts préludes, versets et conclusions pour l'orgue), Mayence, Schott. 7° Huit poëmes mis en musique pour quatre voix d'hommes, op. 6; Darmstadt, Pabst. 8° *Lieder* avec accompagnement de piano. 9° Neuf pièces d'orgue pour les fêtes solennelles, op. 3; Manheim, Heckel. 10° Douze préludes de chorals pour l'orgue. op. 7; Mayence, Schott. 11° Six pièces de conclusions fuguées, *idem*, op. 8; Spire, Lang. 12° Douze petites fugues à l'usage du service divin, op. 12; Mayence, Schott. On a aussi de Kunkel un petit traité élémentaire de musique intitulé : *Kleine Musiklehre*, Darmstadt, Jonghans, in-8°, et une brochure dirigée contre Schindler, à l'occasion de son dénigrement du Conservatoire de musique de Paris, dans l'écrit intitulé : *Die Verurtheilung der Conservatorien* (la Condamnation du Conservatoire).

KUNLIN (François), maître de chapelle de l'Association suisse pour le chant, a publié un opuscule intitulé : *Musikalische Anecdoten, für Liebhaber und Tonkünstler gesammelt* (Anecdotes musicales recueillies pour les amateurs et les artistes), Saint-Gall. Weglin et Rœtzer, 1825, in-8° de cent dix-huit pages.

KUNSTMANN (Jean-Gottfried), négociant à Chemnitz, au commencement du dix-neuvième siècle, était un pianiste distingué. Il a fait exécuter à Leipsick une symphonie à grand orchestre qui a été applaudie. On a gravé de sa composition : Six quadrilles pour deux violons, flûte, petite flûte, clarinette, deux cors, basson, trombone et basse; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, et des chants pour un chœur d'hommes avec des solos, et un accompagnement de piano *ad libitum*, Leipsick, Klemm, en deux suites. La dernière production de M. Kunstmann, laquelle consiste en *Chants nocturnes* à quatre voix d'hommes, a été publiée chez les mêmes éditeurs, en 1844.

KUNTE (F.-S.), excellent violoniste, né en Bohême, fut au service du comte Buquois, à Prague, depuis 1750 jusqu'en 1770. Après cette époque, il se fit instituteur. Il a composé pour le violon plusieurs concertos qui ont été estimés en Bohême, mais qui sont restés en manuscrit.

KUNTZ (Thomas-Antoine), pianiste et compositeur, né à Prague en 1759, s'est fait connaître avantageusement par un opéra de *Pygmalion*, qu'il a composé à l'âge de vingt et un ans, et dont la partition, réduite pour le piano, a été publiée à Prague, en 1781, chez Walther. On a aussi gravé de sa composition : 1° Vingt-quatre chansons allemandes avec accompagnement de piano; Leipsick, 1799, Breitkopf et Hærtel. 2° Chansons *idem*; Prague, 1807, Ernest Schadl, in-fol. Mais c'est surtout pour l'invention d'une sorte de piano organisé, appelé *Orchestrion*, que cet artiste a fixé sur lui l'attention publique. Cet instrument, qui avait la forme d'un piano organisé, mais dont la caisse était beaucoup plus élevée, renfermait un orchestre complet. On y trouvait deux claviers à la main et un clavier de pédales. Le premier clavier était destiné à jouer le mécanisme d'un piano ordinaire et qui attaquait des cordes de métal; mais ce même clavier pouvait également faire vibrer des cordes de boyau, par un archet mécani-

que mis en mouvement au moyen d'une manivelle. L'auteur appelait ce jeu particulier du premier clavier *Lautenzug*. Le second clavier, ainsi que celui de la pédale, étaient destinés à l'orgue, qui renfermait quinze registres de huit pieds bouchés sonnant le seize pieds, de huit pieds ouverts, de quatre et de deux pieds, lesquels faisaient entendre des jeux de flûte, de clarinette, de hautbois, de basson et de cor. Les différents jeux des deux claviers pouvaient être réunis par un accouplement. De plus, ces jeux avaient le *crescendo* et le *diminuendo*. Kunz a inventé cet instrument en 1791, et en a donné la description dans la *Gazette musicale de Leipsick* (tom. 1, p. 88 et suiv.). Après avoir vendu son premier *Orchestrion*, il en a fait un deuxième beaucoup plus parfait, qu'il a commencé en 1796 et achevé deux ans après. Il jouait de cet instrument difficile avec beaucoup de succès. Il a fait aussi un piano-viole, d'après un système particulier, dont Meusel a donné une courte description dans son *Dictionnaire des artistes* (t. 1, p. 583). Kunz vivait encore à Prague en 1830; aucun autre renseignement n'a été fourni postérieurement sur sa personne par les biographes allemands.

KUNTZEL (Laurent), luthier à Breslau, est né à Hofen (Bavière), en 1790. D'abord ouvrier menuisier, il travailla dans plusieurs ateliers des diverses parties de l'Allemagne, puis il abandonna cette profession pour s'exercer dans la facture des instruments à cordes. Obligé de servir dans les chasseurs bavarois en 1813, il fit les campagnes d'Allemagne et de France. Après la conclusion de la paix, en 1815, il obtint son congé, et s'établit à Breslau. Il travailla d'abord chez le facteur d'instruments Fichtel, et après plusieurs années d'études et de pratique, il se livra exclusivement à la fabrication des instruments à cordes. On a de lui de bonnes imitations des violons et basses de Crémone que Paganini, Ole-Bull et Ernst ont approuvées dans des lettres flatteuses adressées à cet artiste. Kuntzel travaillait encore à Breslau, en 1850.

KUNZ (Conrad-Maximilien), né en Bavière, vers 1817, a fait ses études musicales à Augsbourg, puis s'est fixé à Munich comme professeur de piano. Devenu directeur d'une société de chant, il a dirigé la fête vocale de Ratisbonne en 1847. On a de cet artiste : 1° Méthode pratique de piano (*Praktische Pianoforte-Schule*), op. 2, dont il a été fait neuf éditions; Munich, Finsterlin. 2° *Lieder* à voix seule avec accompagnement de piano, op. 3; Munich, Aibl. 3° Trois chants à quatre voix d'hommes, op. 4, *ibid.* 4° Six *idem*, op. 5; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5° Mélodie chorale de Schickt, pour les services funèbres, à quatre voix d'hommes, avec accompagnement de quatre trombones; Munich, Aibl. 6° Hymne (*an Hertha*) pour un chœur d'hommes, op. 7, *ibid.* 7° Trois chants pour quatre voix d'hommes, op. 8; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1847.

J. Kunz, directeur de la société de chant (*Liedertafel*) à Freisingen, en 1844, a publié aussi des chants pour voix d'hommes, qu'il ne faut pas confondre avec ceux de Conrad-Maximilien.

KUNZE (Charles-Henri), professeur de musique et compositeur, vivait à Heilbronn vers la fin du dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième. On connaît sous son nom : 1° Concerto pour la flûte, op. 5; Augsbourg, Gombart. 2° Six variations sur un air allemand *idem*, avec accompagnement de quatuor, *ibid.* 3° Trois quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 4, *ibid.* 4° Trois quatuors pour cor, op. 1; Offenbach, André. 5° Trios pour trois cors, 1er et 2e livres; Heilbronn. 6° Chansons allemandes avec accompagnement de guitare.

KUNZEN (Jean-Paul), architecte et organiste à Lubeck, naquit à Leisnig, en Saxe, le 30 août 1696. Après avoir appris les éléments de la musique en ce lieu, il alla continuer ses études à Torgau, à l'âge de neuf ans, puis à Freyberg. En 1716, il se rendit à Leipsick pour y trouver de l'emploi comme musicien, et ne possédant qu'un seul florin dans sa poche : son mérite l'eut bientôt tiré d'embarras, car il ne tarda pas être admis dans l'orchestre de l'Opéra, comme premier violon. En 1719, il établit à Wittenberg un concert public qui fut fréquenté par tous les amateurs de cette ville. Ce fut aussi dans cette ville qu'il se maria. Quelques années après, il alla à Dresde, où il se lia d'amitié avec Schmidt, Heinichen et Volumier, et il perfectionna son goût et ses connaissances sous la direction de ces artistes et de Kuhnau. Ils lui procurèrent l'occasion de faire entendre ses compositions pour l'église, et le succès de ces ouvrages lui fit offrir une place de maître de chapelle de l'électrice; mais il préféra se rendre à Hambourg en 1723. Il y eut l'emploi de compositeur au théâtre, y ajouta des récitatifs à plusieurs opéras de Keiser et de Hændel, puis il composa *Cadmus* et un divertissement inti-

tuié : *Critique du théâtre de Hambourg*. Il paraît qu'il avait peu de talent pour la musique dramatique. En 1732, il fut appelé à Lubeck, en qualité d'organiste, et il continua de résider en cette ville jusqu'à sa mort, arrivée en 1770. Il avait été nommé membre de la Société musicale de Mizler en 1747. Toute la musique de Kunzen est maintenant oubliée, et l'on ne cite plus que son oratorio de la *Passion*. Mattheson, qui a publié une notice sur ce musicien, le considérait comme un des meilleurs organistes de son temps. Je possède le manuscrit autographe d'un traité de l'harmonie dont ce musicien est auteur : il a pour titre : *Anfangsgründe des Generalbasses* (Principes élémentaires de la basse continue). Douze feuilles in-4°.

KUNZEN (Charles-Adolphe), fils du précédent, naquit à Wittenberg, le 22 septembre 1720. Dès l'âge de huit ans, il jouait du clavecin de manière à exciter l'étonnement de ceux qui l'entendaient. Il fit alors un voyage en Hollande et en Angleterre avec son père, et partout il produisit une vive sensation. Le docteur Pepusch, qui l'entendit à Londres, le considérait comme un prodige. Après l'année 1730, qui suivit son retour à Hambourg, on le perd de vue jusqu'en 1750, époque où il obtint la place de maître de chapelle à Schwerin. Sept ans après, il se rendit à Lubeck pour remplacer son père, qui avait dû cesser ses fonctions, à cause de sa mauvaise santé. Après une atteinte d'apoplexie qui le frappa en 1772, une de ses mains demeura paralysée, et l'on fut obligé de lui adjoindre son élève Kœnigslow. Il mourut en 1781, laissant la réputation d'un savant musicien et d'un habile organiste. On n'a gravé de sa composition que douze sonates de clavecin, qui ont paru à Londres. Tous ses autres ouvrages sont restés en manuscrit; ils consistent en plusieurs symphonies, vingt et un concertos pour violon, huit concertos pour flûte, six *idem* pour hautbois, beaucoup de duos pour deux violons et douze sonates pour le clavecin. Parmi diverses grandes compositions de musique vocale, on remarque un oratorio de la *Passion*, un autre intitulé *Die Gœttliche Berufung des Glaubens Abrahams* (l'Appel de Dieu à la foi d'Abraham), des cantates et des sérénades pour des occasions particulières. La bibliothèque du conservatoire royal de Bruxelles possède aujourd'hui les manuscrits originaux de la plupart de ces ouvrages.

KUNZEN (Frédéric-Louis-Émile), fils de Charles-Adolphe, né à Lubeck, en 1761, a été considéré comme un musicien distingué par ses contemporains. Après avoir fait sous la direction de son père ses études musicales, il vécut d'abord à Hambourg comme professeur de musique, y reçut des leçons d'harmonie et de composition de Naumann, et y publia ses premières productions; puis, en 1784, il alla continuer ses études littéraires à l'université de Kiel. Là il se lia d'amitié avec Cramer, rédacteur de l'écrit périodique intitulé *Magasin de musique*, dont les idées originales n'ont peut-être pas été sans influence sur la direction de ses travaux. Quoiqu'il fût un très-habile pianiste et un grand lecteur de musique, il ne put d'abord obtenir une place de simple accompagnateur de la chapelle royale de Copenhague, où il s'était rendu après avoir quitté l'université de Kiel; mais au lieu d'être découragé par sa mauvaise fortune, il profita de ses loisirs pour étendre ses connaissances théoriques et pratiques. Son premier essai de musique dramatique fut l'opéra intitulé *Holger le Danois*. Cet ouvrage fut représenté à Copenhague en 1790, sous la direction de Schulz, et il obtint un brillant succès. On y remarquait déjà ce sentiment juste de l'effet scénique qui est un don de la nature, et qu'aucune autre qualité ne peut remplacer. Cependant, fatigué de la situation précaire où il se trouvait dans la capitale du Danemark, et n'y apercevant point de chances favorables pour son avenir, il résolut d'aller chercher fortune ailleurs. D'après le conseil de Schulz, il se rendit à Berlin, où Reichardt l'accueillit avec bienveillance, et n'épargna rien pour lui rendre profitable le séjour de cette ville. Kunzen y écrivit la musique d'une petite pièce qui ne réussit pas; mais il fut bientôt consolé de cet échec par sa nomination de directeur de musique au théâtre de Francfort. Cette place lui fournit l'occasion de se familiariser avec les œuvres de Mozart, et d'en étudier l'esprit et la facture. Les opéras de cet homme célèbre devinrent dès lors ses modèles. A Francfort, il avait épousé une cantatrice du théâtre, nommée *Zuccherini*. Cette femme ayant obtenu un engagement à Prague, Kunzen la suivit dans cette ville et y prit aussi la direction de la musique. Ce fut là qu'il fit représenter son *Winzerfest* (la Fête des vendangeurs), dont la réussite fut complète. Vers le même temps, Schulz ayant demandé sa retraite de la direction de la musique du théâtre de Copenhague, le roi lui laissa le soin de désigner son successeur, et il indiqua Kunzen, qui fut mis en effet en possession de la place,

et qui justifia, par le talent qu'il y déploya, la confiance qu'on avait eue en lui. Il entra en fonctions dans l'été de 1795, et conserva la même situation pendant les vingt-deux dernières années de sa vie. Satisfait de ses services, le roi le décora de l'ordre de Danebrog. Kunzen mourut à Copenhague le 28 janvier 1819, à l'âge de cinquante-six ans.

Cet artiste a écrit pour le théâtre : 1° *Holger Danske* (*Holger le Danois*) ou *Obéron*, opéra danois en trois actes, en 1790 ; partition réduite pour le piano, avec une traduction allemande par C.-F. Cramer, Copenhague, Sœnnischsen, 1790, in-4° obl. 2° *Les Vendangeurs*, opéra en trois actes, à Prague, 1795, gravé pour piano en 1798. 3° *Hemmeligheden* (le Secret), à Copenhague, 1796. 4° *Drageduckken*, opéra danois, 1797. 5° *Jokeyen*, idem, 1797. 6° *Eric Ejegad*, grand opéra danois, 1798. 7° *Naturens Rœst*, (la Voix de la nature), opéra danois, 1799. 8° *La Harpe d'Ossian*, opéra allemand en trois actes, 1799. 9° *Le Retour dans les foyers*, opéra danois, à Copenhague, en 1802. 10° *Le Conquérant et le Prince ami de la paix*, cantate théâtrale, en 1802.

Les autres ouvrages de musique vocale composés par Kunzen sont : 11° Chœurs et chants pour *Hermann et les princes*, de *Klopstock*. 12° *La Résurrection*, oratorio danois, de Thomas Thaarup. 13° Autre oratorio danois dont le titre est inconnu. 14° *Alleluia* de *la Création de Baggesen*, en danois, imprimé en partition à Copenhague et à Hambourg. 15° *Hymne à Dieu*, poésie de Schmidt de Phiseldeck, publiée pour le piano à Zurich, chez Nægeli. 16° Cantate funèbre sur la mort du maître de chapelle Schulz, exécutée en 1800 à Copenhague, au concert pour les veuves de musiciens. 17° *Cantate pour la solennité du nouveau siècle*, exécutée à l'église de la cour, en 1801. 18° Chansons religieuses, tirées des poésies de Cramer, avec accompagnement de piano, publiées en 1785 par Cramer, comme 4e partie de sa *Polymnie*, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. Cramer a donné l'analyse de ces mélodies dans la deuxième année de son *Magasin musical* (pag. 505-534). Parmi les compositions instrumentales du même artiste, on remarque : 19° Ouverture à grand orchestre (en *ut*), n° 1, Zurich, Hug. 20° *Idem* (en *ré*), n° 2 *ibid*. 21° *Idem* sur le thème de l'ouverture de *la Flûte enchantée*, de Mozart, n° 3, Leipsick, Peters. 22° Six sonates pour piano, Berlin, 1792. 23° Fantaisie et variations sur l'air allemand : *Ohne Lieb und ohne Wein* (Sans amour et sans vin), exécutée par l'auteur avec un brillant succès dans un concert donné à Berlin en 1791.

KUPPLER (Jean-Georges), facteur d'instruments, neveu et élève du célèbre Stein, s'est établi à Nuremberg en 1789, après avoir achevé son apprentissage à Augsbourg. Quoiqu'il ne soit pas considéré comme un des meilleurs facteurs de son temps en Allemagne, il s'est néanmoins fait remarquer par l'invention de pianos à deux tables d'harmonie. Il construisait aussi de bons harmonicas. Les pianos à deux tables d'harmonie ont été reproduits à l'exposition universelle de Paris, en 1855, par le facteur Lichtenthal, de Pétersbourg, comme une invention nouvelle.

KUPSCH (Charles-Gustave), né le 24 février 1807, à Berlin, où son père était directeur d'une école, fut destiné dans sa jeunesse à l'étude de la théologie et à la prédication ; mais un penchant irrésistible pour la culture de la musique le détourna de cette carrière. Louis Berger fut son maître de piano ; Benelli lui enseigna le chant ; Edouard Rietz, le violon ; il reçut des leçons d'orgue de Guillaume Bach et il apprit la composition chez Zelter et chez Bernard Klein. A l'âge de dix-huit ans, il obtint les places de *cantor* et d'organiste de l'église de la Sprée à Berlin et se livra à l'enseignement d'après le système de Logier. Ses premières compositions furent écrites pour l'église. En 1828, il écrivit la musique d'un ballet. En 1831, il abandonna ses places de *cantor* et d'organiste pour aller à Leipsick : il y dirigea les concerts de la Société d'harmonie, et écrivit la musique d'une pantomime intitulée : *der Zauberkessel* (le Chaudron magique). Peu de temps après, il accepta la place de premier chef d'orchestre du théâtre de Lubeck. En 1838, il quitta encore cette position et se rendit à Rotterdam, où il fut nommé professeur et directeur de l'Académie royale de chant, et chef d'orchestre de la société *Eruditio-Musica*. Il y obtint aussi le titre de membre honoraire de la Société néerlandaise pour l'encouragement de la musique, en 1839. On ignore les motifs qui lui firent quitter une situation si honorable, mais on le trouve, en 1844, à Fribourg, où il remplissait les fonctions de directeur de musique. Deux ans après, il enseignait le chant à Berlin, et, dans la même année 1846, il avait déjà changé de position et dirigeait une société de chœur d'hommes à Nuremberg. On le perd de vue après cette époque. Environ vingt œuvres de *Lieder*, de danses et de chants pour des

voix d'hommes ont été publiées sous le nom de ce musicien.

KURPINSKI (Charles), compositeur polonais, jouit de beaucoup de célébrité parmi ses compatriotes. Fils de Martin Kurpinski, organiste à l'église de Wloszakowice, village du grand-duché de Posen, il naquit dans ce lieu en 1785. Son père le destinait à lui succéder et lui faisait étudier l'orgue et le plain-chant; mais l'arrivée de deux frères de sa mère, nommés Roch et Jean Wanski, tous deux musiciens de profession, attachés au service du staroste Felix Polanówski, fit changer les résolutions de la famille Kurpinski et tira de son village le futur compositeur. Il jouait quelque peu de violon; ce fut assez pour que l'oncle Roch Wanski l'emmenât en Galicie et le fit entrer dans la chapelle de son seigneur. Devenu membre d'un bon orchestre, Kurpinski eut souvent occasion d'exécuter et d'entendre la musique des maîtres, forma son goût, prit l'habitude de l'ensemble, et apprit la composition dans les partitions de *la Création* et de *Don Juan*. Après la mort de son oncle, il s'éloigna de la Galicie et se rendit dans la capitale de la Pologne. Il avait compris que Varsovie était la seule ville de sa patrie qui pût lui offrir les moyens d'atteindre le but où tendaient ses désirs. Comme acheminement à ce but, il obtint bientôt la place de second chef d'orchestre au Théâtre-National; Elsner occupait celle de premier chef. Kurpinski fut son successeur en 1825. Depuis 1811, il a fait représenter sur ce théâtre plusieurs ouvrages dramatiques dont la plupart ont été accueillis avec enthousiasme par les compatriotes de l'artiste. En 1819, une médaille d'or à son effigie lui fut offerte après le succès d'un de ses ouvrages. A la fin de la même année, l'empereur Alexandre le nomma maître de chapelle de la cour de Varsovie, et au commencement de 1823, il le décora de l'ordre de Saint-Stanislas. Dans cette même année, il fit un voyage en Allemagne, en France et en Italie, pour connaître la situation de la musique dans ces pays où elle est cultivée avec succès; il ne retourna à Varsovie qu'en 1824.

Kurpinski était doué de toutes les qualités des artistes d'élite, à savoir: le sentiment de l'art, l'énergie, l'activité et la facilité de production. Il cultivait tous les genres de musique, composait pour la scène, pour l'église, pour une multitude de circonstances particulières et pour les salons, étudiait la théorie de son art, en cultivait la littérature, écrivait des livres pour l'instruction des artistes et des amateurs, fondait un journal de musique afin de stimuler le goût de ses compatriotes pour cet art, dirigeait la musique du théâtre et remplissait les fonctions de directeur du chant à l'École royale de musique. Il s'était marié. Sa femme, née Sophie Brzowska, débuta à l'Opéra de Varsovie dans le *Freyschütz*, de Weber. Actrice aimée du public, elle se retira qu'en 1842 avec la pension. La dernière composition de Kurpinski fut une cantate pour la fête de l'empereur de Russie, en 1837. Retiré en 1841, après trente ans de service, il reçut de tous les artistes du théâtre les témoignages d'une sincère affection. En 1857, il vivait encore et se plaisait dans une solitude absolue.

C'est à Kurpinski et à Elsner que la Pologne est redevable des progrès qu'elle a faits dans la musique depuis le commencement du dix-neuvième siècle. Leurs travaux ont doté leur patrie d'un véritable opéra national, lequel a pris la place des traductions de l'allemand, du français et de l'italien qui, précédemment, occupaient la scène polonaise. Kamienski avait commencé cette ère nouvelle de la musique polonaise dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Kurpinski a donné un grand nombre d'opéras qui ne sont pas tous connus des biographes allemands.

En voici la liste la plus complète parvenue à notre connaissance: 1° *Dwie Chatki* (les Deux Chaumières), 1811. 2° *Palai Lucyfera* (le Palais de Lucifer), 1811. 3° *Martinowa w Seraju* (la Femme Martin au sérail), mélodrame comique en deux actes, 1812. 4° *Ruyni Babilonu* (les Ruines de Babylone), en trois actes. 5° *Szarlatan* (le Charlatan), opéra bouffe en deux actes, 1814. 6° *Laska Imperatora* (la Faveur de l'empereur), en trois actes, 1814. 7° *Jadwiga* (Edwige), opéra qui obtint un grand succès, 1814. 8° *Agar na paszczy* (Agar dans le désert), scène lyrique, 1814. 9° *Alexander i Appelles* (Alexandre chez Apelles), en un acte, 1815). 10° *Obleszenia Gdansku* (le Siége de Dantzick), 1815. 11° *Nadgrada* (la Récompense), 1815. 12° *Mulu Szkola Ojców* (le Mauvais Exemple du père), en un acte, 1816. 13° *Nowe Krakowiaki* (les Cracoviens), en deux actes, 1816. 14° *Dziadek*, en un acte, 1816. 15° *Ero i Leander* (Héro et Leandre), scène lyrique, 1816. 16° *Jan Kochanowski* (Jean Kochanowski), en deux actes, 1817. 17° *Batcrya o iednym 'zolnierzu* (Batterie servie par un seul soldat), 1817. 18° *Czaromysl*, en trois actes, 1818. 19° *Zamek na Czorstynie* (le Château de Czorstyn), 1819. 20° *Le Forestier*, en deux

actes, 1819. 21° *Kalmora*, en deux actes, 1820. 22° *Casimir le Grand*, pièce à grand spectacle. 23° *Nasze przebiegi* (Nos Transfuges), opéra comique. 24° *Cécile de Piasczno*, grand opéra dont la partition a été publiée à Varsovie. Kurpinski a écrit aussi l'ouverture et les chœurs de *Zbigniew*, tragédie, en 1819, et des ballets : *le Bourgeois gentilhomme*, *Terpsichore sur la Vistule*, *Mars et Flore*, etc. Les autres compositions de musique vocale de cet artiste sont : 1° Messe à quatre voix sur le texte polonais. 2° Hymne polonaise (*Oyczenacsz*), à trois voix. 3° Messe à quatre voix, chantée à l'église de Saint-Alexandre par les élèves du district du *Nouveau-Monde* (colonie militaire). 4° Messe latine à quatre voix, exécutée dans l'église des Franciscains de Varsovie. 5° Messe sur le texte polonais publiée dans le *Spiewenik* de l'abbé Mioduszewski. 6° Messe villageoise sur un texte de Felinski. 7° Messe à trois voix (contralto, ténor et basse), avec accompagnement d'orgue, trompettes, trombones et timbales, composée pour la confrérie littéraire. 8° Recueil de chants religieux, publiée à Varsovie, chez Klubowski. 9° Un grand nombre de cantates et pièces pour les fêtes officielles et anniversaires. 10° *Élégie sur la mort de Kosciusko*. 11° Cantate pour l'inauguration de la statue de Kopernick, exécutée à Varsovie, le 11 mai 1830, à quatre voix et orchestre. 12° *Te Deum* pour le sacre de l'empereur Nicolas, à quatre voix, chœur et orchestre, exécuté en 1829, dans la cathédrale de Varsovie, sous la direction de l'auteur. 13° Cantate pour la fête de l'empereur, en 1837. La musique instrumentale de Kurpinski n'est pas toute connue ; on en a publié à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel : Symphonie à grand orchestre, op. 15 ; fantaisie pour piano, op. 8 ; fantaisie *idem*, op. 10 ; fugue pour piano avec introduction ; collection de quatorze polonaises pour piano, op. 11 ; trois polonaises *idem*, op. 4. On a publié à Varsovie, chez Brzezina : Polonaise à grand orchestre ; Nocturne pour cor, alto et basson, op. 16 ; *Paysage musical*, pot-pourri pour cor, basson et quatuor d'instruments à cordes, op. 18 ; thème varié pour piano. Les ouvertures de *Kalmora*, de *la Femme Martin*, de *la Reine Hedwige* et des *Ruines de Babylone* ont été publiées à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel.

Les œuvres de littérature musicale produites par l'activité infatigable de Kurpinski sont celles-ci : *Wyklud systematyczny zasad Musyki na Klawikord* (Exposé systématique de la musique pour le piano), Varsovie, Klubowski, 1819 ; *Zasady Harmonii* (Principes d'harmonie), *ibid.*, 1821 ; *Tygodnik musyczny* (Journal hebdomadaire de musique), *ibid.*, 1820-1821, trois volumes ; *Coup d'œil sur l'opéra en Pologne*, inséré dans les *Annales de la Société des Amis des sciences* (dont Kurpinski était membre), 21me volume.

KURZ (Jean), organiste et directeur de musique à Calw, dans le Wurtemberg, vers la fin du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième, est auteur d'un écrit qui a pour titre : *Neue erfundene Harfs, so durch ein Klavier, gleich einem Spinet zu schlagsn* (Harpe d'une invention nouvelle, qui se joue au moyen d'un clavier, à la manière d'une épinette), Tubingen, 1081. C'est l'idée d'un instrument que Dietz (*voyez* ce nom) a réalisé environ cent trente ans plus tard. Mattheson parle aussi, dans son *Parfait maître de chapelle*, d'un autre ouvrage de Kurz intitulé : *Classis prima musices*. Il ne paraît pas que ce livre ait été imprimé.

KURZINGER (Ignace-François-Xavier), musicien au service de la petite cour de Mergentheim ou Marienthal, dans le Wurtemberg, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle. Il a publié à Augsbourg, en 1758, une collection de symphonies intitulée : *David et Apollo, iste profanus Parnassi, ille sacer Cœli uterque rex et jubilaris archiphonascus chori, sive VIII symphoniæ solemniores seu breves, tam pro ecclesia quam aula compositæ*, op. 1. On a aussi du même artiste une instruction pour le chant figuré et le violon, imprimée à Augsbourg, chez Lotter, en 1763, 95 pages in-4°.

KURZINGER (Paul), fils du précédent, né à Würzbourg vers 1760, fut destiné par son père à la jurisprudence et suivit des cours dans les universités de la Bavière. Mais pendant qu'il était occupé de ses études, il reçut aussi une éducation musicale d'artiste ; bientôt le goût de l'art devint en lui si prononcé, qu'il prit la résolution de renoncer au barreau. Il se rendit à Munich et entra dans la chapelle de l'électeur. En peu de temps, ses progrès le conduisirent à écrire un petit opéra (*la Comtesse*) qui obtint du succès sur le Théâtre électoral. Il voulut ensuite retourner à Würzbourg ; mais il n'y trouva pas de position convenable, et dut quitter cette ville pour aller à Ratisbonne, où il obtint une situation honorable dans la chapelle du prince de la Tour et Taxis. Le prince, satisfait de ses talents, lui confia la composition de la musique qui devait être exécutée aux fêtes préparées

pour l'arrivée de l'empereur Joseph II à Ratisbonne. Ce qu'il écrivit à cette occasion justifia complétement le choix qu'on avait fait de lui; l'empereur lui-même fut si satisfait de cette musique, qu'il engagea l'auteur à se rendre à Vienne, lui promettant une place dans sa chapelle. Kurzinger se rendit à cette invitation, et fut bien accueilli à la cour. Il vivait encore à Vienne en 1807, et y était directeur de musique dans une maison d'éducation. On connaît de lui plusieurs bons morceaux de musique d'église : *La Comtesse*, opéra-comique représenté à Munich en 1775; *l'Illumination*, idem, à Vienne, en 1792; *Robert et Calixte*, dans la même ville, en 1794. Il a fait aussi imprimer : Six chansons allemandes avec accompagnement de piano, Vienne, Kurzbeck, 1789, et douze chansons allemandes pour le piano, Vienne et Darmstadt, 1792.

KURZWEIL (....), compositeur de musique instrumentale, paraît avoir vécu à Vienne vers la fin du dix-huitième siècle. On connaît sous son nom, en manuscrit : 1° Symphonie à grand orchestre. 2° Symphonie concertante pour violon et clarinette, avec orchestre. 3° Concerto pour violon. 4° Concerto pour alto. 5° Concerto pour violoncelle. 6° Trio pour clarinette, alto et basson. Kurzweil vivait encore en 1806.

KÜSTER (Hermann), directeur de musique et organiste du Dom à Berlin (1861), a fait ses études de composition dans la section de musique de l'Académie royale des beaux-arts de cette ville, sous la direction de Rungenhagen. Ses premières productions furent publiées en 1840 et 1841; elles consistent particulièrement en chants pour quatre voix d'hommes. En 1843, il fit exécuter à l'Académie de chant l'ouverture et la première scène d'un petit opéra de sa composition intitulé : *la Double Noce* (die Doppelhochzeit), et, dans la même année, il publia quarante-huit fugues pour l'orgue, op. 4, à l'usage des organistes de petites villes et de la campagne, Berlin, C. Paez. Appelé à Saarbruck, deux ans après, en qualité de directeur d'une société de chant, il y resta environ deux ans et s'y occupa spécialement de la composition. Au mois de novembre 1844, il fit exécuter à l'Académie de chant de Berlin, sous sa direction, un oratorio dramatique intitulé : *Die Erscheinung des Kreuzes* (l'Apparition de la croix); cet ouvrage produisit une vive impression sur l'assemblée M. Küster a été appelé à remplir la place vacante d'organiste du Dom de Berlin, en 1852. Postérieurement, il a fait entendre divers ouvrages importants de sa composition, parmi lesquels on distingue l'oratorio intitulé : *Die ewige Heimath* (la Patrie éternelle), dont la partition réduite pour le piano a été publiée à Neu Ruppin, chez Rodolphe Petrenz. La *Gazette de Spener*, du 14 juillet 1861, a rendu un compte avantageux de cet ouvrage. On connaît aussi du même compositeur des *Lieder* distingués pour contralto, op. 8, Mayence, Schott, et les psaumes 40, 67, 100 et 149, pour un chœur d'hommes à quatre voix; Neu-Ruppin, Rodolphe Petrenz.

KUTSCHER (G.-F.), professeur de musique et pianiste à Ratisbonne, actuellement vivant (1862), a publié une méthode élémentaire de piano, avec des exercices faciles, sous ce titre : *Der Anfænger im Clavierspiel*, Ratisbourg, Reitmayer.

KUTTNOHORSKY (Jean-Népomucène), directeur du chœur au château de Prague et dans l'église de Saint-Benoît, est né en cette ville vers 1755. Son père, bon musicien de l'église métropolitaine, lui enseigna la musique. Kuttnohorsky entra d'abord en qualité de ténor à l'église cathédrale et à celle de Sainte-Marie-des-Victoires, puis il obtint la place de directeur ci-dessus indiquée. Parmi ses compositions, qui sont restées en manuscrit, on cite deux messes et huit symphonies qui sont estimées en Bohême. Kuttnohorsky est mort à Prague en 1781.

KÜTZING (Charles), d'abord facteur d'instruments à Coire (Suisse), s'est établi à Berne en 1840, et y a transporté ses ateliers. Il est auteur d'un manuel théorique et pratique de la construction des pianos, avec une indication de toutes les innovations introduites dans ce genre d'instruments. Cet ouvrage a pour titre : *Theoretisch-praktisches Handbuch der Fortepiano-Baukunst mit Berücksichtigung der neuesten Verbesserungen*, Bonn et Coire, J.-F.-J. Dalp, 1833, in-8° de 94 pages avec six planches. Kutzing a donné comme supplément à ce traité un livre qui a pour titre : *Beitræge zur praktischen Akustik* (Essais pour l'acoustique pratique), Berne et Coire, Dalp, 1838, in-8° de 51 pages, avec deux planches. On a aussi du même facteur d'instruments un manuel théorique et pratique de la construction des orgues, sous ce titre : *Theoretisch praktisches Handbuch der Orgelbaukunst*, Berne et Coire, Dalp, 1843, in-8° de 137 pages, avec 8 planches.

L

LAAG (Henri), organiste et facteur de clavecins à Osnabruck, né à Herford (Westphalie), le 18 février 1713, remplissait ses fonctions à l'église de Sainte-Catherine d'Osnabruck. On a de lui un livre intitulé : *Anfongsgründe zum Clavierspielen und Generalbass* (Éléments du clavecin et de la basse continue); Osnabrück, 1774, in-4° de 74 pages. Il a aussi publié cinquante chansons avec accompagnement de clavecin, sous ce titre : *Funfzig Lieder mit Melodien für Clavier;* Cassel, 1777. Cet artiste a écrit sa propre biographie, qui a été publiée après sa mort, par un de ses amis, sous ce titre : *Lebens-Geschichte Heinrich Laag's, Organisten an der Katharinen Kirche in Osnabrück, von ihm selbst beschreiben und mit einem Nachtrage herausgegeben von einem seiner Freunde* (Biographie de Henri Laag, organiste de l'église Sainte-Catherine à Osnabruck, écrite par lui-même, et publiée, avec un appendice, par un de ses amis); Herford, 1798, in-8° de 248 pages. L'éditeur de cette autobiographie nous apprend que Laag mourut le 30 octobre 1797.

LABADENS (....), violoniste à Paris, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié : *Nouvelle méthode pour le violon;* Paris, Naderman. En 1797, Labadens était attaché à l'orchestre de l'Opéra; mais il ne faisait plus partie du personnel de cet orchestre en 1802.

LABARRAQUE (Antoine - Germain), pharmacien à Paris, est né à Oléron (Basses-Pyrénées), le 29 mai 1777. Après avoir servi quelque temps dans la compagnie de grenadiers de Latour d'Auvergne, il entra au service des hôpitaux en qualité de pharmacien, fut chargé en Espagne de la direction de l'hôpital de Beira, et suivit ensuite des cours à l'école de médecine de Montpellier. En 1799, il se rendit à Paris, où il acheva ses études. Au mois de juin 1805, il reçut son diplôme de pharmacien, puis il se livra à divers travaux, qui le conduisirent à des découvertes utiles; entre autres celle des chlorures d'oxyde de chaux et d'oxyde de soude, dont on a fait d'importantes applications dans certaines maladies épidémiques et endémiques. M. Labarraque est cité ici pour son livre intitulé *L'Art du boyaudier;* Paris, 1822, in-8°. Cet ouvrage se rattache à la musique par la fabrication des cordes d'instruments.

LABARRE (Michel de), flûtiste et compositeur, né à Paris, en 1675, mourut en cette ville, vers la fin de 1743. On a représenté à l'Opéra, en 1700, un ouvrage de sa composition, intitulé : *Le Triomphe des Arts,* paroles de Lamotte; la partition de cet ouvrage fut imprimée dans la même année, à Paris, chez Ballard. Labarre donna aussi, en 1703, un intermède intitulé : *La Venitienne.* On a du même artiste quelques œuvres de duos et de trios pour la flûte.

LABARRE (Trille), guitariste, vécut à Paris vers la fin du dix-huitième siècle. On connaît sous son nom : 1° Étrennes de guitare, ou recueil des plus jolies romances qui ont paru dans l'année 1787, suivies d'une sonate pour guitare, avec accompagnement de violon obligé, op. 2; Paris, Bailleux, 1788. — 2° *Nouvelle méthode pour la guitare à l'usage des personnes qui veulent l'apprendre sans maître,* op. 7; Paris, 1793. — 3° *Recueil pour la guitare, ou leçons graduelles et faciles,* Paris, 1794.

LABARRE (Louis-Julien CASTELS DE), né à Paris, le 24 mars 1771, est issu d'une famille noble de Picardie. Après avoir reçu, dans

sa jeunesse, quelques conseils de Viotti pour le violon, il fit, en 1790, un voyage en Italie. Admis au Conservatoire de *La Pietà*, à Naples, comme élève, il y apprit le contrepoint sous la direction de Sala, puis il rentra en France, dans l'année 1793, et y acheva ses études de composition près de Méhul. Après avoir rempli pendant deux ans les fonctions de premier violon au *Théâtre de Molière*, il entra à l'Opéra en l'an VII ; mais après quelques années il quitta cette position pour un emploi dans la famille de l'empereur Napoléon. Dans l'an VI de la république (1798) il a fait représenter au Théâtre de Molière *Les Époux de seize ans*, opéra en un acte, qui n'obtint point de succès et ne fut joué que trois fois. Il a publié deux recueils de romances avec accompagnement de piano, une scène des *Adieux du Cid à Chimène*, trois œuvres de duos de violon, des caprices et des airs variés pour cet instrument.

LABARRE (Théodore), compositeur et harpiste célèbre, est né à Paris, le 5 mars 1805. Dès son enfance on lui fit étudier la musique comme un délassement ; car il n'était pas destiné à faire sa profession de cet art. La harpe fut l'instrument qu'on lui mit entre les mains ; il n'était âgé que de sept ans lorsque Cousineau lui en donna les premières leçons. Il continua de s'y exercer sous la direction de ce maître jusqu'en 1814. A cette époque il devint élève de Bochsa, qui, trouvant en lui les plus rares dispositions, lui fit faire de rapides progrès. Après le départ inopiné de cet artiste pour l'Angleterre, en 1816, Labarre continua ses études de harpe auprès de Naderman jusqu'en 1820 ; mais il n'en reçut que de rares leçons. En 1817, ses parents prirent la résolution de faire servir ses talents à sa fortune, et pour achever son éducation d'artiste, ils le firent entrer comme élève au Conservatoire, où il apprit auprès de M. Dourlen les éléments de l'harmonie ; puis il devint élève d'Eler, pour le contrepoint. Après la mort de ce maître, il continua ses études sous la direction de l'auteur de cette notice (en 1821), et dans le même temps Boieldieu lui enseigna le mécanisme des formes de la composition idéale. Bien qu'il ne fût âgé que de dix-huit ans, Labarre se présenta au concours de l'Institut, en 1823, pour le grand prix de composition musicale. Le sujet du concours était la cantate de *Pyrame et Thisbe*, composée de plusieurs récitatifs, airs et duos. Des mélodies d'un goût élégant, un bon sentiment dramatique, une harmonie piquante, distinguaient l'œuvre de Labarre : le second prix lui fut décerné. Nul doute qu'il eût obtenu le premier l'année suivante, si les succès qu'il trouvait déjà dans son talent sur la harpe et dans ses compositions pour cet instrument ne lui avaient fait prendre une autre direction.

En 1824, il se rendit en Angleterre, où son habileté le fit bientôt remarquer. Des concerts donnés chaque année à Londres ; d'autres, dans des lieux de plaisance, tels que Bath et Brighton ; enfin des voyages en Irlande et en Écosse étendirent sa réputation, et le placèrent à la tête des harpistes de la Grande-Bretagne. Dans les intervalles des saisons, il revenait en France chaque année, et après avoir donné des concerts à Boulogne ou dans d'autres villes, il allait passer quelques mois à Paris. Dans un de ses voyages, il visita la Suisse ; dans un autre, il se rendit à Naples, où il excita autant de surprise que d'admiration, au théâtre de Saint-Charles. La harpe entre ses mains avait acquis une importance plus grande, un caractère plus élevé, une variété d'effets, enfin une énergie qu'elle n'avait point auparavant. Sa musique pour cet instrument avait paru d'abord trop difficile : peu d'amateurs et même d'artistes étaient assez habiles pour la jouer ; ce défaut relatif nuisit à son succès dans les premiers temps. Quelques jeunes gens formés à son école, tels que MM. Léon Gatayes et Godefroy, la popularisèrent enfin ; il est peu de harpistes aujourd'hui qui ne la recherchent.

Des romances charmantes, qui ont obtenu des succès de vogue, avaient commencé la réputation de Labarre pour la musique vocale ; ses amis ne doutaient pas que s'il essayait son talent à la scène, il n'y réussît à merveille ; mais il était difficile de trouver un poëme favorable à son talent. Malheureusement il crut l'avoir rencontré dans *Les deux Familles*, drame en trois actes dont il composa la musique, et qui fut représenté le 11 janvier 1831 au théâtre Ventadour. Cette pièce ne réussit pas, et la musique, qui subit toujours en France le sort du livret, fut entraînée dans sa chute. Considéré sous le rapport de l'art, cet ouvrage n'avait pas réalisé les espérances des amis de Labarre. On y trouvait de jolies mélodies, des détails pleins de goût, mais non la hardiesse de pensée qu'on attendait du jeune compositeur. Je ne puis rien dire de *L'Aspirant de marine*, opéra-comique en deux actes, joué au théâtre de la Bourse (mai 1834), n'ayant point entendu cet ouvrage. *La Révolte au Sérail*, ballet en trois actes, joué à l'Opéra dans le mois de décembre 1833, fut écrit avec beaucoup de rapidité ; néanmoins on y trouve des morceaux d'un très-bon effet.

Après un séjour de quelques années à Paris, Labarre retourna à Londres. Il s'y livra avec succès à l'enseignement. En 1837, il devint l'é-

poux de Mlle Lambert, jeune et jolie cantatrice qui possédait un talent plein de grâce et d'expression. Il vécut alors pendant quelque temps à Paris. Après que Girard eut quitté la direction de l'orchestre de l'Opéra-Comique pour passer à l'Opéra, Labarre lui succéda dans cette position, en 1847. Le 9 août 1845, il avait fait jouer au théâtre *Le Ménétrier, ou les deux Duchesses*, opéra en trois actes, dont la musique, bien écrite et bien instrumentée, renfermait des morceaux pleins de mélodie et de distinction ; mais la faiblesse du livret en empêcha le succès. En 1849, Labarre quitta la direction de l'orchestre de l'Opéra-Comique. En 1851 il était à Londres; mais après le coup d'État du mois de décembre de la même année qui fit succéder l'empire à la république en France, il revint à Paris et obtint la direction de la musique particulière de l'empereur Napoléon III. Au mois de novembre 1853, il a fait jouer à l'Opéra *Jovita* ou *les Boucaniers*, ballet en trois tableaux, et au mois de janvier 1855 il a donné au même théâtre *La Fonti*, ballet en six tableaux. Cet artiste a publié environ cent œuvres de musique de harpe, parmi lesquels on remarque : 1° Trios pour harpe, cor et basson, op. 6; Paris, Pacini. — 2° Duos pour harpe et piano, œuvres, 3, 5, 9, ibid.; œuvres 43, 47, 48, 49, 59, 54, Paris, Troupenas. — 3° Duos pour harpe et violon (avec de Bériot), sur divers motifs des opéras d'Auber, de Rossini et d'autres compositeurs ; ibid. — — 4° Duos pour harpe et cor, nos 1, 2, 3; Paris, Naderman; — 5° Nocturnes id., nos 1, 2, 3; Paris, Pacini. — 6° Duo pour harpe et hautbois (*Souvenirs de la Dame blanche*), Paris, Janet. — 7° Solos, fantaisies, rondeaux, etc, pour la harpe, op. 8, 10, 11, 12; Paris, Pacini; op. 25, 26, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 39, 40, 44, 46, 50, 51, 56, 60, 63, 66, 70, 72, 73, 75, 77, 82, Paris, Troupenas; op. 90, 91, 92, 93; Paris, De Lahante. Parmi les plus jolies romances de Labarre, on cite : *Le Contrebandier, la jeune Fille aux yeux noirs, La pauvre Négresse, La jeune Fille d'Otaïti, Méphistophélès, La Tartane, Cora ou la Vierge du Soleil*. Il en a publié plusieurs recueils en albums. Enfin, on a de lui une *Méthode complète pour la harpe*, ouvrage excellent en son genre, et aussi remarquable par le plan que par l'exécution.

LABAT (Jean-Baptiste), organiste de la cathédrale de Montauban, est né le 17 juin 1802, à Verdun (Tarn-et-Garonne), où son père était marchand de grains. Il reçut d'abord des leçons de plain-chant, et fut employé dès l'âge de huit ans comme enfant de chœur. A neuf ans il commença l'étude du solfége pendant qu'il fréquentait l'école d'un bon instituteur pour les langues française et latine. Ses progrès dans la musique furent rapides. En 1817, son père l'envoya à Toulouse pour y continuer l'étude de cet art; il y reçut les leçons de Jacques Caussé, habile organiste de la cathédrale, qui lui enseigna pendant quatre ans l'orgue et l'harmonie. En 1821 M. Labat accepta la place d'organiste de l'église de Verdun, devenue vacante. Pendant les six années qu'il conserva cette position il perfectionna et compléta ses connaissances dans la littérature et dans les sciences. En 1827, il se rendit à Paris, et fut admis au Conservatoire, comme élève de M. Benoist pour l'orgue, et de l'auteur de cette notice pour la composition ; mais appelé à Montauban, au mois de septembre de l'année suivante, pour y occuper les places d'organiste et de maître de chapelle, il dut quitter cette école. La maîtrise de la cathédrale ayant été supprimée en 1833, M. Labat ne conserva que la place d'organiste. Ne voulant pas toutefois voir cesser le progrès à Montauban, dans la culture de la musique, il fonda et dirigea une société philharmonique pour l'exécution des œuvres classiques, et ouvrit un cours d'harmonie, dans lequel il a formé de bons élèves. On a de cet artiste un livre qui a pour titre : *Études philosophiques et morales sur l'histoire de la musique, ou recherches analytiques sur les éléments constitutifs de cet art à toutes les époques, sur la signification de ses transformations, avec la biographie des auteurs qui ont concouru à ses progrès*; Paris, Techner, et Montauban, Forestier, 1852, 2 vol. in-8°. Cet ouvrage est bien écrit, mais on y trouve beaucoup d'emprunts faits aux écrivains modernes sur la musique, particulièrement à l'auteur de la *Biographie universelle des musiciens*.

Les autres productions littéraires de M. Labat en ce qui concerne la musique, et dont plusieurs ont paru dans les Mémoires des Académies de Bordeaux et de Toulouse, sont des études sur *La mue de la voix*; sur *le Stabat de Rossini* ; sur *les Noëls*; sur *sainte Cécile*; sur *l'histoire de l'orgue*; sur *les Concerts*; sur *les chants de la chapelle Sixtine*; sur *le faux-bourdon*; sur *les nombres appliqués à la science musicale*; sur *les notations musicales du moyen âge*, travail couronné par l'Académie de Toulouse; sur *l'esthétique des huit modes du plain-chant*; *Biographie de J.-B. Rey* (dans le *Biographe de Tarn-et-Garonne*); *Biographie de Donizetti* (dans la *Revue de Toulouse*). Les principales compositions de M. Labat, dont plusieurs ont été publiées, sont : 1° Une Messe so-

lennelle, avec orchestre. — 2° Deux messes brèves avec orgue. — 3° Oratorio de Noël, avec orchestre. — 4° *Le Siége de Montauban*, ouverture à grand orchestre. — 5° Grand *Magnificat*. — 6° Grand opéra en deux actes (inédit). — 7° *La Sibylle*, oratorio. — 8° Recueil de fugues pour l'orgue. — 9° Recueil de motets à la sainte Vierge. — 10° Recueil de motets et d'adorations au saint Sacrement. — 11° Recueil de cantiques à voix égales. — 12° Recueil de cantates pour les distributions de prix. — 13° Deux antiennes *à la Palestrina*, à six voix. — 14° Leçons d'harmonie d'après le système de M. Fétis. — 15° Leçons de contrepoint d'après le même auteur. — 16° Plusieurs compositions pour le piano. — 17° Plusieurs romances et morceaux de chant avec piano. M. Labat est membre de l'Académie impériale des sciences de Toulouse, de l'Académie impériale des sciences de Bordeaux, et de la société des sciences de Tarn-et-Garonne, auxquelles il fournit régulièrement des mémoires.

LABBÉ (Robert), musicien français, vécut à la fin du quatorzième siècle et dans le commencement du quinzième. Suivant les registres de l'église métropolitaine de Rouen, il fut nommé organiste de cette cathédrale en 1386, et fut conséquemment contemporain de *Tagiapeitra* (ou plutôt, vraisemblablement, *Tagliapietra*), sixième organiste de la chapelle ducale de Saint-Marc, à Venise. *Labbé* occupa cette place jusqu'en 1419, et la quitta alors pour celle de maître de chapelle de la même église. Au mois de mai 1423, il cessa temporairement ses fonctions, sans doute pour cause de santé, car il les reprit au mois d'octobre de la même année; puis on le voit remplacé de nouveau par deux sous-maîtres nommés *Nicolas Decan* et *Jean Desquesnes*, en 1425. Labbé rentra pour la troisième fois, en 1431, avec Jean Desquesnes pour second maître; mais sans doute il mourut en 1433, car il disparaît alors des états, et c'est un ancien enfant de chœur de Rouen, nommé *Jean d'Eudemare*, devenu chanoine et maître ès arts, qui est alors son successeur. Quoiqu'on ne connaisse rien jusqu'à ce jour des productions de Labbé, son nom, comme ceux de tous les artistes des premiers temps de l'art régulier, a de l'intérêt pour l'histoire.

LABBÉ. *Voyez* **ABBÉ** (Joseph-Barnabé Saint-Sévin dit **L'**).

LABITZKI (Joseph), ou **LABITZKY**, compositeur de musique de danse qui a eu beaucoup de vogue en Allemagne, est né le 4 juillet 1802 à Schœnfeld, petite ville située dans les montagnes de la Bohême, près d'Eger. Un an après sa naissance, ses parents allèrent s'établir à Petschau. Son père, grand amateur de musique, le confia aux soins de Charles Veit, maître d'école et directeur du chœur, qui lui enseigna le chant, le piano et le violon. Un peu plus tard, Labitzki apprit à jouer de la flûte et s'instruisit dans les éléments de l'harmonie. A l'âge de douze ans il perdit ses parents, et fut obligé de pourvoir à son existence. C'est à cet âge qu'il essaya ses forces dans de petites compositions. En 1820, il fut engagé comme violoniste pour la saison d'été à l'orchestre de Marienbad. Dans l'hiver de 1822-1823 il fit son premier voyage comme artiste, et visita Ratisbonne, Nuremberg, Augsbourg et Munich. Ce fut dans cette dernière ville qu'il fit exécuter ses premiers ouvrages de musique de danse, en 1824 et 1825. Il y retourna dans les années 1827 et 1828, et y obtint de brillants succès. Dans les intervalles, il alla plusieurs fois à Vienne jusqu'en 1835 : sa musique y partagea la vogue de celle de Strauss et de Lanner. Il faisait aussi de temps en temps des excursions en Allemagne et à l'étranger : c'est ainsi qu'il visita Stutigard et Varsovie. Il se trouvait dans cette dernière ville en 1830 lorsque la révolution y éclata. En 1835, Labitzki prit la direction de l'orchestre des fêtes et bals de Carlsbad, et s'établit en ce lieu avec sa famille. Depuis lors il a fait quelques voyages avec son orchestre, et partout il a obtenu de brillants succès. En 1839 il était à Pétersbourg, et en 1850 à Londres. De ses onze enfants, trois se sont livrés à l'étude de la musique : les deux premiers, *Wilhelm* et *Auguste*, ont fait leur éducation musicale comme violonistes au Conservatoire de Prague, puis à Leipsick. Depuis lors Wilhelm s'est fixé à Toronto, dans la partie anglaise du Canada, et Auguste est un des violonistes de l'orchestre de son père, à Carlsbad. Mlle Tony Labitzki a étudié l'art du chant chez Mme Marchesi-Graumann, à Vienne. Elle a été engagée comme cantatrice au théâtre de Francfort, en 1858. Le nombre de quadrilles, de contredanses, de valses, de galops, de polonaises et de mazourkes pour orchestre et pour piano publiés par Labitzki, à Leipsick, chez Hofmeister, à Munich, chez Aibl, et surtout à Prague, chez Berra, est immense. Cette musique a, en général, les caractères de l'originalité et de la verve. Labitzki est un bon artiste, qui cultive aussi l'art sérieux : il a écrit des quatuors de violon restés en manuscrit, et a composé aussi des concertos, des divertissements et des thèmes variés pour le violon, la flûte, la clarinette et le cor.

LABLACHE (Louis), acteur et chanteur célèbre du théâtre italien, est né à Naples, le

6 décembre 1794. Son père, Nicolas Lablache, avait été négociant à Marseille, et s'était fixé à Naples en 1791; il fut une des victimes des persécutions exercées contre les Français en 1799. Plus tard, Joseph Napoléon prit des mesures pour améliorer la situation de ceux qui avaient été maltraités dans ces circonstances, et le jeune Lablache fut placé comme élève au Conservatoire de *La Pietà de' Turchini*, à Naples. Il était âgé de douze ans lorsqu'il y fut admis. Gentilli lui enseigna les éléments de la musique et Valesi lui donna des leçons de chant. On lui fit aussi commencer l'étude du violon et du violoncelle; mais il paraissait avoir peu de goût et de disposition pour la musique; il était négligent dans son travail, et n'était pas cité parmi ses condisciples pour la régularité de sa conduite. Un incident bizarre vint tout à coup faire connaître son aptitude, qui ne s'était pas révélée jusque-là. Un de ses camarades devait jouer, dans une certaine occasion, une partie sur la contrebasse; ce jeune homme tomba malade trois jours avant le concert. Lablache n'avait jamais touché de contrebasse; néanmoins il offrit de remplacer son condisciple, et trois jours lui suffirent pour se mettre en etat de bien exécuter sa partie. Son succès n'augmenta pas son penchant pour les instruments : il ne se sentait de vocation que pour la scène. Sa voix juvénile était un beau contralto : il en hâta la ruine, au moment où la mue allait se déclarer, en chantant les solos du *Requiem* de Mozart à l'occasion de la mort de Haydn, en 1809. Il était alors âgé de quinze ans : ses efforts pour soutenir sa partie jusqu'à la fin de l'exécution de l'ouvrage eurent pour effet de le mettre dans l'impossibilité de faire entendre un son après la fugue finale. Ses maîtres craignaient la perte totale de son organe vocal; mais peu de mois après, cet organe se transforma en une voix de basse magnifique de deux octaves d'étendue (*mi* bémol grave à *mi* bémol aigu), dont la puissance augmenta d'année en année jusqu'à l'âge de vingt ans. Supportant avec impatience le régime sévère des études et de la discipline du Conservatoire, Lablache aspirait à s'en affranchir. Cinq fois il s'enfuit du Conservatoire pour prendre un engagement dans les petits théâtres de la capitale. C'est à la suite de ces escapades qu'une ordonnance royale défendit aux directeurs de spectacle d'engager un élève du Conservatoire sans autorisation spéciale, sous peine d'une amende de deux mille ducats, et de la clôture du théâtre pendant quinze jours.

Devenu libre enfin, après avoir achevé péniblement ses études, Lablache fut engagé en 1812 au théâtre *San-Carlino*, à Naples, comme *buffo napoletano*, quoiqu'il ne fût âgé que de dix-huit ans. Peu de mois après, il devint l'époux de la fille du célèbre acteur Pinotti. Cette union eut d'heureux résultats pour l'artiste, car sa femme sut exciter son émulation, et lui faire recommencer avec soin ses études vocales. Elle le fit aussi renoncer au patois napolitain, seule langue qu'il eût parlé jusqu'alors, et contracter l'habitude de s'exprimer dans le pur idiome italien. L'ouvrage dans lequel il avait débuté au théâtre *San-Carlino* était *La Molinara* de Fioravanti. L'année suivante il se rendit à Messine pour y remplir le même emploi; mais il ne tarda point à le quitter pour celui de première basse chantante qu'il alla tenir au théâtre de Palerme. Il y débuta dans l'opéra de Pavesi, *Ser Marc-Antonio*, et le succès qu'il y obtint le décida à rester en cette ville pendant près de cinq ans. Bien qu'éloigné du centre de l'Italie, il n'y était point inconnu. Insensiblement sa réputation s'étendit, et l'administration du théâtre de *La Scola*, de Milan, l'engagea en 1817. Il chanta le rôle de *Dandini* dans la *Cenerentola* de Rossini, et y fut applaudi avec transport. Son jeu et son chant obtenaient les éloges de tous les *dilettanti*; mais sa mauvaise prononciation était l'objet de beaucoup de critiques. Ce ne fut pas sans peine qu'il parvint à en corriger les défauts; mais sa ferme volonté parvint à surmonter tous les obstacles, et plus tard il se fit admirer par la pureté, par l'élégance de son articulation. Mercadante écrivit ensuite pour lui *Elisa e Claudio*. Dès ce moment son nom se répandit dans toute l'Europe. De Milan, il alla à Turin où il joua *Uberto*, dans l'*Agnese* de Paer, avec un succès d'enthousiasme. Après avoir paru sur quelques théâtres, il revint à Milan en 1822, puis alla à Venise, et enfin à Vienne en 1824. Là il éclipsa tous les artistes qui l'entouraient par la beauté de sa voix, son intelligence profonde et la vérité de son jeu. Dans leur admiration pour un artiste si remarquable, les habitants de Vienne firent frapper en son honneur une médaille avec cette inscription : *Actione Roscio, Jove cantu, comparandus utrique, lauro conserta, ambobus major; Viennæ*, 1825.

Après le congrès de Laybach, Lablache obtint à Vienne une audience du roi de Naples, Ferdinand Ier, qui l'accueillit avec bonté, le nomma chanteur de sa chapelle, et lui fit donner un engagement pour le grand théâtre de Saint-Charles. Après une absence de près de douze années, l'artiste retourna à Naples, grandi par ses études

et ses succès. Admirable dans le rôle d'*Assur*, de la *Semiramide* de Rossini, il y produisit la plus vive sensation. Deux ans plus tard il joua à Parme, dans la *Zaira* de Bellini, dont le talent était à son aurore. Arrivé à Paris dans la saison de 1830, il y débuta le 4 novembre, et s'y fit admirer comme acteur par le talent flexible qu'il déployait dans le style bouffe et dans le sérieux, et comme chanteur par la puissance incomparable de son organe, par la verve de son exécution, et par la perfection de son intelligence musicale. Véritablement grand comédien dans le *Geronimo* du *Matrimonio segreto*, et dans le *Podesta* de la *Gazza Ladra*, excellente caricature dans *La Prova d'un opera seria*, dans le *Dandini* et dans le baron de *Montefiascone* de *Cenerentola*, il faisait preuve d'une rare énergie dramatique et d'une intelligence parfaite dans Henri VIII d'*Anna Bolena*, dans *Norma*, enfin dans tous les rôles du genre sérieux. Sa belle et noble tête, sa haute stature, qui affaiblissait les inconvénients de son embonpoint, les qualités de son esprit, son instruction variée, ses connaissances étendues dans la musique, enfin ses habitudes d'un monde distingué, composaient dans sa personne et dans son talent l'ensemble le plus satisfaisant qu'on puisse rencontrer dans l'emploi qu'il remplissait à la scène. D'ailleurs, homme estimable et d'une exacte probité dans ses relations sociales, il n'était pas moins considéré dans la vie privée qu'admiré sur la scène. Après avoir brillé à Paris pendant les années 1830, 1831, 1832 et 1833, il retourna à Naples à l'automne de 1833, et y joua avec un prodigieux succès l'*Elisire d'amore* et *Don Pasquale*, de Donizetti. De retour à Paris, vers la fin de 1834, il y brilla depuis ce temps chaque hiver, allant ensuite en Angleterre, au mois d'avril, et s'y faisant entendre au théâtre italien de Londres, ainsi que dans les festivals musicaux des grandes villes de province. Charmée des qualités précieuses du talent de cet excellent artiste, la reine Victoria le faisait souvent appeler pour des soirées intimes de musique; elle voulut qu'il lui donnât des leçons de chant. Au commencement de 1852, Lablache reçut un engagement pour le théâtre impérial de Saint-Pétersbourg : ses succès dans cette grande ville ne furent pas moins brillants qu'à Paris, à Londres, à Vienne et à Naples. Il avait acquis une agréable maison de campagne à Maisons-Laffitte, et y goûtait avec délices les rares moments de repos que lui laissaient les travaux du théâtre. En 1856, sa santé commença à s'altérer, et au printemps de l'année suivante il fut obligé d'aller chercher du soulagement aux eaux de Kissingen, en Bavière. L'empereur de Russie, Alexandre II, qui s'y trouvait, nomma Lablache chanteur de sa chambre et lui fit remettre une belle médaille d'or à l'effigie de ce prince, avec le cordon de l'ordre de Saint-André. Lorsque l'artiste, frappé de l'idée de sa fin prochaine, reçut ces présents, il dit avec l'accent de la tristesse : *Cela servira à décorer mon cercueil.* De retour dans sa propriété de Maisons, il y passa quelques jours du mois d'août, et en partit le 18 pour aller essayer de l'influence de l'air natal dans sa villa du Pausilippe; mais au lieu d'y trouver l'amélioration qu'il avait espérée pour sa santé, l'air trop vif de la mer l'obligea à s'en éloigner pour rentrer à Naples. Le mal faisait chaque jour de nouveaux progrès : Lablache comprit que tout était fini pour lui, et demanda les secours de la religion. Ils lui furent administrés par un de ses anciens camarades de théâtre, qui était entré dans l'ordre des Dominicains. L'artiste célèbre expira le 23 janvier 1858. Son corps fut rapporté à Paris et inhumé à Maisons-Laffitte. Lablache avait deux sœurs : L'aînée devint marquise de Braida, l'autre fut abbesse de Sessa. De ses nombreux enfants, l'aîné des fils suivit la carrière du théâtre, et fut chanteur et acteur médiocre : le plus jeune, ancien élève de l'École polytechnique, est devenu officier dans l'armée française. Une des filles du grand chanteur est femme du célèbre pianiste Thalberg. On a de Lablache une *Méthode de chant* publiée à Paris, chez Mme Ve Canaux. Cet ouvrage ne répond pas à ce qu'on pouvait attendre de l'habileté et de l'expérience de l'auteur.

LABORDE (JEAN-BAPTISTE). *Voy.* BORDE (LA).

LABORDE (JEAN-BENJAMIN DE). *Voy.* BORDE (DE LA).

LABORDE (Le comte ALEXANDRE-LOUIS-JOSEPH DE), né à Paris, le 15 septembre 1774, a été successivement auditeur au conseil d'État (en 1808), maître des requêtes (en 1810), administrateur des ponts et chaussées du département de la Seine (en 1811), adjudant-major de la garde nationale (en 1814), maître des requêtes en service ordinaire (en 1816), puis (1838) membre de la Chambre des députés, aide de camp du roi, de l'Institut de France (Académie des inscriptions et belles-lettres), et de plusieurs autres sociétés savantes. Après avoir fait ses études au collége de Juilly, il suivit ses parents dans l'émigration, et servit en Allemagne dans les dragons de Kinsky. Rentré en France après le traité de Campo-Formio, il se livra à la culture des lettres et des arts, fit des voyages en Italie et en Espa

gne, et publia le résultat de ses recherches dans des ouvrages de luxe, dont l'examen n'est pas l'objet de cette biographie. Il n'est cité ici que pour une *Lettre à madame de Genlis, sur les sons harmoniques de la harpe*; Paris, 1806, in-12. L'auteur de cette brochure prétend que les sons harmoniques tirés de la harpe par M. Casimir Becker, élève de madame de Genlis, sont un effet renouvelé de la musique des Grecs, et que ceux-ci suppléaient par ce moyen à l'insuffisance du nombre des cordes de la lyre. Cette thèse ne peut soutenir un examen sérieux.

LACASSAGNE (L'abbé JOSEPH DE). *Voy.* CASSAGNE (DE LA).

LACENY (OUDART DE), poëte et musicien du treizième siècle, vivait en 1260. Les manuscrits de la Bibliothèque impériale nous ont conservé trois chansons notées de sa composition.

LACÉPÈDE (Le comte BERNARD-GERMAIN-ÉTIENNE LAVILLE DE), né d'une famille noble, à Agen, le 26 decembre 1756, fit ses premières études dans cette ville. Les livres de Buffon, qu'on lui mit entre les mains dès son enfance, lui inspirèrent un goût passionné pour l'histoire naturelle. Il partagea son temps entre l'étude de cette science et celle de la musique, qui avait aussi pour lui beaucoup d'attrait. Quelques années d'un travail assidu lui firent acquérir de l'habileté sur plusieurs instruments; puis il se livra à l'étude de la composition. Avant l'âge de vingt ans, il était occupé à écrire une musique nouvelle pour l'opéra d'*Armide*; mais ayant appris que Gluck refaisait cet ouvrage, il abandonna son travail. Quelques expériences sur l'électricité l'avaient mis en relation avec Buffon; il en reçut des encouragements qui le décidèrent à se rendre à Paris. Accueilli avec bienveillance par l'éloquent auteur de l'*Histoire naturelle*, il ne fut pas moins bien traité par Gluck, dont il était admirateur enthousiaste. Les éloges qu'il en reçut lui persuadèrent qu'il lui serait donné de marcher sur les traces de l'un et de l'autre, et lui firent prendre la résolution de se partager désormais entre l'étude de la musique et celle de la nature. Ce fut alors qu'il prit des leçons de Gossec pour le contrepoint et qu'il suivit les cours de Daubenton, au Jardin des Plantes. Le premier fruit de ses travaux dans la composition fut un opéra d'*Omphale*. Lacépède attendit deux ans après la mise en scène de cet ouvrage; enfin le jour de la répétition générale arriva (en 1771). Tout semblait présager un beau succès, dit lui-même Lacépède, mais le caprice d'une actrice (vraisemblablement Mme Saint-Huberty) fit suspendre indéfiniment la représentation. Il n'explique pas ce qui fit naître ce caprice; mais il assure que cet événement le dégoûta du théâtre, et qu'il prit la résolution de ne plus écrire que de la musique instrumentale. Il paraît qu'avant cet événement il avait composé plusieurs opéras qu'il destinait à succéder à *Omphale*, car dans l'Avant-Propos de sa *Poétique de la musique* (imprimée en 1785), il dit : « J'ignore quelle sera la destinée des tragédies lyriques que j'ai mises en musique, etc. » Il ne paraît pas que sa résolution ait été inébranlable, car en 1786 il fit recevoir deux autres opéras (*Scanderbrg* et *Alcine*) qui n'ont pas été représentés. Beffara, dans ses recherches sur l'Académie royale de musique, assure que M. de Lacépède composa aussi les paroles et la musique d'un grand opéra dont le sujet était pris dans l'histoire de la Perse, et qu'il en écrivit plusieurs autres, parmi lesquels il s'en trouvait trois dont les paroles étaient de Paganel. Tout cela est resté inédit, et sans doute il n'en est résulté aucun dommage pour la gloire de l'auteur, car les amis du comte de Lacépède ont toujours considéré ses prétentions à la composition comme un travers. Cependant on assure qu'il y a des beautés dans une messe de *Requiem* qu'il a laissée en manuscrit, et l'on dit qu'après avoir entendu une autre production musicale de sa façon, Grétry le félicita en l'embrassant. Quoi qu'il en soit, il est certain que s'il ne se distingua point par le talent, il eut du moins une singulière fécondité, car, outre les ouvrages qui viennent d'être cités, il a écrit cinq œuvres de sonates, dont deux ont été publiés à Paris chez Boyer, plusieurs symphonies à grand orchestre, trois symphonies concertantes pour des instruments à vent, qui ont été exécutées aux séances publiques de l'Académie des beaux-arts et de la Société philotechnique, cinquante-quatre sextuors pour deux violons, deux violes et deux violoncelles; enfin, une suite de tableaux en musique instrumentale descriptive, où il avait voulu exprimer toutes les situations du roman de *Telemaque*, afin de réaliser les théories de sa *Poétique de la musique*. Ce dernier ouvrage a été publié à Paris, en 1785 (2 vol. in-8°).

Admirateur de la musique de Gluck, le comte de Lacépède s'était pénétré des idées de ce grand artiste concernant l'expression dramatique. Il en expose la théorie dans le deuxième livre de son ouvrage. Le reste est consacré à ses vues particulières sur l'imitation, qu'il considère comme l'objet principal de la musique en général. Dans les compositions de musique religieuse et instrumentale, il demande avant tout des tableaux : c'est le système de la musique descriptive, reproduit plus tard dans les Essais de Grétry; système essen-

tiellement faux, qui a toujours eu des prosélytes chez les Français.

Après avoir été jusqu'à l'époque de la révolution française garde des cabinets du Jardin du Roi à Paris, le comte de Lacépède débuta dans la carrière politique par l'emploi d'administrateur du département de Paris, et fut nommé par cette ville député à l'Assemblée législative. En 1796 il entra à l'Institut de France, dans l'Académie des sciences. Appelé par l'empereur Napoléon au sénat conservateur, il en devint le président en 1801. L'ordre de le Légion d'honneur ayant été institué en 1803, il en fut fait grand chancelier, et il obtint en 1804 la sénatorerie de Paris. La restauration lui laissa une partie de ses honneurs et de ses emplois : une ordonnance royale l'appela à la pairie le 4 juin 1814; mais après les événements de 1815 il rentra dans la vie privée, et reprit ses travaux scientifiques. Il est mort de la petite vérole, à Épinay, près de Saint-Denis, le 6 octobre 1825. Ce savant a acquis beaucoup de célébrité par ses travaux sur l'histoire naturelle, particulièrement par ses Histoires des quadrupèdes ovipares, des reptiles et des poissons, dont on a fait plusieurs éditions, et qui ont été traduites en diverses langues.

LACHANTERIE (Mlle Élisabeth), élève de Couperin, eut un talent distingué sur l'orgue et le clavecin. Elle était en 1770 organiste de l'église Saint-Jacques de la Boucherie. On a gravé à cette époque deux concertos pour clavecin de sa composition, avec accompagnement d'orchestre.

LA CHAPELLE (A. de); sous ce nom d'un musicien inconnu, on a un ouvrage intitulé : *Les vrais principes de la musique exposés par gradation de leçons*; Paris, veuve Boivin, 1736 et années suivantes, 3 parties in-4°.

LACHER (Joseph), maître de chapelle à Kempten, et virtuose sur le hautbois, la clarinette et le cor anglais, naquit à Haustetten, près d'Augsbourg, le 5 novembre 1739. Fils d'un pauvre ménétrier de village, qui jouait bien du hautbois et de la clarinette, quoiqu'il ne sût pas lire la musique, il en reçut des leçons de violon à l'âge de sept ans. Plus tard, il apprit aussi à jouer du hautbois, et peu de temps lui suffit pour le mettre en état d'aider son père dans ses occupations. Dans le désir de s'élever au-dessus de sa condition, il acheta la Méthode de violon de Léopold Mozart, dont il apprit les exercices; puis il se procura un basson du musicien de la ville d'Augsbourg, et par une étude constante il acquit beaucoup d'habileté sur cet instrument. Admis en qualité de bassoniste dans la musique du régiment impérial de Migazzi, il fut envoyé en garnison à Manheim. Un médecin de cette ville, amateur de musique distingué, qui avait étudié la composition chez le maître de chapelle Cannerloher, devint ami de Lacher et lui enseigna les éléments de l'harmonie et du contrepoint. Après trois ans de séjour à Manheim, celui-ci abandonna son régiment et retourna à Augsbourg, où Giulini lui procura un emploi dans la musique de la cathédrale. Deux ans après, Lacher entreprit un voyage en Suisse et sur les bords du Rhin : il se fit entendre avec succès dans quelques concerts sur le hautbois et le cor anglais, puis entra au service de quelques grands seigneurs, et fut enfin placé, en 1779, en qualité de maître de chapelle au couvent de Kempten. Après avoir rempli ces fonctions pendant plus de vingt-cinq ans, il mourut dans les premières années du dix-neuvième siècle. Cet artiste a beaucoup écrit pour divers instruments, entre autres des concertos pour basson, hautbois, cor anglais, clarinette et violon, ainsi que des quatuors, quintettes et octuors pour divers instruments; mais aucun de ces ouvrages n'a été publié.

LACHMANN (Charles), célèbre philologue, naquit à Brunswick, le 4 mars 1793. Après avoir fréquenté l'université de Leipsick, il alla terminer ses études à Gœttingue, où il suivit les cours du savant helléniste Herrmann. Il était âgé de vingt ans lorsqu'il s'engagea dans les chasseurs prussiens, en 1813, à l'époque du soulèvement général de l'Allemagne contre la France. Après la paix de 1814, il rentra dans la vie civile et reprit ses travaux d'érudition. En 1827, la chaire de littérature grecque à l'université de Berlin lui fut donnée, et l'Académie royale de cette ville l'admit au nombre de ses membres en 1830. Ce savant est mort à Berlin, le 13 mars 1851. Au nombre de ses ouvrages, on remarque un très-bon livre intitulé : *De Choreis systematis tragicorum græcorum libri IV*; Berolini, 1819, un vol. in-8°.

LACHNER (François), maître de chapelle du roi de Bavière, est né le 2 avril 1804, à Rain, petite ville de ce royaume, où son père était organiste. Dès ses premières années, on lui enseigna la musique, et ses progrès furent si rapides, qu'il fallut bientôt songer à lui donner des maîtres plus habiles. On l'envoya d'abord à Neubourg, où il fréquenta le gymnase (collège), et reçut des leçons d'harmonie, d'orgue et de piano; puis il se rendit à Munich, où il vécut quelque temps en donnnant des leçons. Déjà son instruction était étendue en théorie et dans la pratique de l'art; toutefois, il crut qu'il lui restait beaucoup à apprendre, et il partit en 1823 pour Vienne, où il espérait rencontrer des occasions favorables au

développement de son talent : son attente ne fut pas trompée, car il se lia d'amitié avec les artistes les plus distingués de la capitale des États autrichiens, particulièrement avec l'abbé Stadler et Simon Sechter, dont les conseils lui furent utiles. Ce fut alors qu'il lut avec avidité tout ce qu'on avait écrit de meilleur sur la théorie, la pratique et l'esthétique de l'art; son goût et son jugement se formèrent sur les meilleurs modèles; enfin, au talent d'habile exécutant sur l'orgue, le piano et le violon, à celui de compositeur distingué, il joignit bientôt le mérite d'une érudition musicale étendue. Dans un concours pour la place d'organiste de l'église évangélique de Vienne, il l'emporta sur trente compétiteurs; mais il ne garda pas longtemps cette position, car il la quitta l'année suivante pour celle de directeur de musique au théâtre de la Porte de Carinthie. En 1834 il donna sa démission de ce dernier emploi pour celui de maître de chapelle de la cour ducale à Manheim. Le plus brillant accueil lui fut fait dans cette ville, où il célébra son arrivée par l'exécution de sa troisième grande symphonie. En 1835, un concours ayant été ouvert à Vienne pour la meilleure symphonie, Lachner en a écrit une qui a pour titre : *Sinfonia passionata*, et l'a envoyée au jury chargé de prononcer sur le mérite des concurrents. Le premier prix lui a été décerné; M. Strauss, maître de chapelle à Carlsruhe, a obtenu le second. Les deux ouvrages couronnés ont été publiés. Lachner n'avait pas encore terminé sa symphonie, lorsqu'il reçut sa nomination de maître de chapelle du roi de Bavière, et il partit pour Munich, laissant à son frère son emploi de directeur de musique à la cour de Manheim. Sous sa direction, l'orchestre du théâtre royal de Munich est devenu l'un des meilleurs de l'Allemagne. En 1852, le roi de Bavière l'a élevé au rang de directeur général de sa chapelle et de la musique de chambre.

Avant que Lachner eut été installé à Munich, la plupart de ses grandes compositions n'avaient été entendues qu'à Vienne, où elles jouissaient de beaucoup d'estime. Parmi les principaux ouvrages de cet artiste, on cite : 1° *Les Quatre Ages de l'homme*, oratorio. — 2° *Moïse*, idem. — 3° Première symphonie à grand orchestre, en *mi* bémol. — 4° Deuxième idem (en *fa*). — 5° Troisième idem (en *ré* mineur); — 6° Quatrième idem, *Sinfonia passionata* (en *mi* majeur) : couronnée à Vienne. — 7° Cinquième symphonie (en *ut* mineur). — 8° Sixième idem (en *ré*). Ces ouvrages ont été publiés à Vienne, chez Diabelli et Haslinger; ils ont été exécutés avec succès et ont reçu l'approbation des artistes à Vienne, Manheim, Francfort, Leipsick, Berlin et Munich.

Les autres compositions de Lachner sont : 1° Des ouvertures de concert exécutées à Vienne et dans plusieurs autres villes de l'Allemagne. — 2° Un quintette pour des instruments à cordes. — 3° Trois quatuors idem, op. 75, 76 et 77. — 4° Deux quintettes pour des instruments à vent. — 5° Une sérénade pour quatre violoncelles. — 6° Une élégie pour cinq violoncelles, sur la mort de Beethoven. — 7° Deux *andante* pour 4 cors, 2 trompettes et 3 trombones. — 8° Deux concertos de harpe, exécutés dans les concerts de Vienne; — 9° Concertino pour basson. — 10° Trois trios pour piano, violon et violoncelle. — 11° Sonate pour violon et violoncelle, op. 14; Vienne, Mechetti. — 12° Grande sonate pour piano à quatre mains, op. 20; Vienne, Leidesdorf. — 13° Deux grandes sonates pour piano seul, op. 25 et 27; Vienne, Pennauer et Mechetti. — 14° Deux nocturnes à 4 mains pour le même instrument, op. 12 et 22; Vienne, Pennauer. — 15° Des rondeaux brillants idem, op. 8 et 17. — 16° Des caprices et des marches à 4 mains. — 17° Introduction et variations brillantes sur un thème original, op. 15. — 18° Trois grandes sonates et deux fugues pour l'orgue. — 19° Des préludes, fugues et canons idem. — 20° Un *nonetto* pour des instruments à vent. — 21° Plusieurs cantates de circonstance avec orchestre. — 22° Trois messes solennelles avec orchestre. — 23° Des offertoires, hymnes, psaumes et graduels, idem. — 24° Des chants allemands avec piano, op. 33, 48, 49, 56, 62 et 63. — 25° Des chants pour 4 voix d'homme. Lachner a écrit pour le théâtre : *Alidia*, grand opéra en trois actes, représenté avec un brillant succès à Munich, le 12 avril 1839; *Die Burgschaft* (La Caution), grand opéra en trois actes, joué dans la même ville en 1834; *Catherine Cornaro* (sujet de *la Reine de Chypre*), grand opéra joué à Munich, Vienne, Berlin, Francfort, Manheim, Bruxelles, et partout applaudi; l'ouverture et les entr'actes du drame intitulé *Lanassa*, représenté à Vienne, en 1832. Le dernier ouvrage dramatique de ce compositeur, *Benvenuto Cellini*, a été représenté à Munich avec succès.

Lachner est, à juste titre, considéré en Allemagne comme un des artistes les plus recommandables de l'époque actuelle, soit comme compositeur, soit comme directeur de musique. Son talent est sérieux, solide, et appartient aux meilleures traditions de l'ancienne école, qui malheureusement s'effacent de jour en jour dans sa patrie

LACHNER (IGNACE), frère du précédent, directeur de musique de la cour à Stutgard, est né à Rain, le 11 septembre 1807. Destiné d'abord à la carrière de l'enseignement, il fit ses humanités au

gymnase de Neubourg; mais il cultiva aussi la musique et apprit a jouer du piano, de l'orgue, et surtout du violon, sur lequel il acquit beaucoup d'habileté. Parvenu à l'âge de quatorze ans, il prit la résolution de se vouer spécialement à la culture de l'art, et se rendit à Munich pour y acquérir une éducation musicale sous les meilleurs maîtres. Il était âgé de quinze ans lorsqu'il entra comme violoniste a l'orchestre du Théâtre-Royal. Après avoir occupé cette position pendant quatre ans, il se rendit à Vienne, ou l'appelait son frère François, qui devint son maître d'harmonie et de contrepoint. Dès ce moment, toutes les études d'Ignace Lachner se tournèrent vers la composition. Un an après son arrivée à Vienne, il obtint la place d'organiste de l'église reformée, et fut attaché comme violoniste à l'orchestre du théâtre impérial de l'Opera, dont il devint ensuite second chef et enfin premier. En 1831, il accepta la place de directeur de musique dans la chapelle du roi de Wurtemberg. Il a fait représenter au théâtre royal de Stuttgard, en 1847, l'opéra intitulé *Der Geisterthurm* (La Tour des revenants), et deux ans après *Die Regenbruder* (Les Frères de la pluie): ces ouvrages ne réussirent pas; mais on attribue leur chute en Allemagne à la stupidité des livrets. Lachner a écrit aussi des ouvertures et des entr'actes pour plusieurs drames, quelques ballets, une symphonie, des quatuors pour instruments à cordes, des sonates de piano, des pièces de concert pour plusieurs instruments, et une grande quantité de chansons allemandes avec piano. Son chant sur les paroles *Ueberall Du!* (Toi partout!), avec cor obligé, a eu un succès de vogue. On connaît aussi de cet artiste une Messe a 4 voix, orgue et instruments à vent; Stutlgard, Haydn.

LACHNER (Vincent), autre frère de François, est né à Rain, en 1811. Destiné, comme son frère Ignace, à l'enseignement, il fut envoyé à Augsbourg à l'âge de quatorze ans, pour y suivre les cours du gymnase. Déjà il avait de l'habileté sur le piano et sur le violon; mais il ne cultivait la musique que comme le complément d'une bonne éducation. Il était âgé de dix-sept ans lorsqu'il fut engagé comme précepteur dans une famille noble de Pologne qui résidait à Coscewitz. Obligé d'y faire usage de ses connaissances en musique pour ses élèves, il sentit alors se développer son penchant pour cet art, et l'étudia avec plus de zèle qu'il ne l'avait fait jusqu'alors. La lecture des traités d'harmonie et de contrepoint, et surtout l'étude des partitions des meilleurs maîtres furent les sources où il puisa son instruction dans l'art de composer. Lorsque son frère Ignace fut appelé de Vienne à Stuttgard, il alla le remplacer dans les emplois d'organiste de l'église réformée et de violoniste au théâtre de l'Opéra impérial. En 1838 il fut appelé à Manheim pour y diriger la musique de la chapelle et du théâtre. C'est dans cette ville qu'il a écrit la plupart de ses compositions. On a de lui plusieurs grandes symphonies, un quintette pour instruments à cordes, considéré comme une production fort remarquable, un quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 10; des pièces pour le piano, beaucoup de *Lieder*, et des chants pour quatre voix d'homme. M. Lachner est l'âme de la musique a Manheim.

L'aîné des frères Lachner (Théodore), né à Rain, en 1798, est bon organiste, professeur de musique recherché, et occupe au théâtre de Munich la place de répétiteur. On ne connaît aucun ouvrage de sa composition. Il a arrangé pour le piano la partition de *Macbeth*, opéra de Chelard, publiée à Munich chez Falter.

Deux sœurs de ces artistes, *Thekla*, née à Rain, en 1803, et *Christine*, qui vit le jour dans la même ville, en 1805, ont cultivé aussi la musique avec succès. L'aînée était en 1841 organiste de l'église Saint-Georges, à Augsbourg; et l'autre enseignait le piano et était organiste de l'église de sa ville natale.

LACHNITH (Louis-Wenceslas), fils de François Lachnith, bon musicien attaché à l'église des Jésuites de Prague, naquit en cette ville, le 7 juillet 1746, et non en 1756, comme il est dit dans le Dictionnaire historique des musiciens de Choron et Fayolle, et dans la *Biographie universelle des contemporains*. Après avoir appris de son père les éléments de la musique, il prit chez différents maîtres des leçons de violon, de clavecin et de cor; ce dernier instrument fut celui sur lequel il acquit le talent le plus distingué. D'abord employé dans la musique du duc de Deux-Ponts, non en qualité de maître de chapelle, comme on le dit dans les ouvrages cités précédemment, mais comme simple musicien, il se rendit à Paris en 1773, y perfectionna son jeu sur le cor, sous la direction de Rodolphe, et se fit entendre plusieurs fois avec succès au concert spirituel. Sa mauvaise santé l'obligea ensuite à cesser de jouer de cet instrument. Philidor devint son maître de composition en 1776. Vers le même temps il commença à se faire connaître comme professeur de clavecin, et forma de bons élèves. Ses premières productions pour le théâtre furent: 1° *L'heureux Divorce*, ou *la Réconciliation*, opéra-comique en un acte, représenté le 25 juin 1785. — 2° *L'Antiquaire*, parodié sur la musique d'Anfossi, au théâtre de *Monsieur*, en 1789. — 3° *Eugénie et Linval, ou le mauvais fils*, en deux actes, au théâtre Montansier, 1798.

Plus tard Lachnith écrivit pour l'Opéra un grand ouvrage en trois actes intitulé : *Les Fêtes lacédémoniennes;* mais il ne put jamais en obtenir la représentation. Ses autres travaux dramatiques n'ont consisté qu'en pastiches et traductions. C'est ainsi qu'il a dénaturé *La Flûte enchantée*, de Mozart, dans une monstrueuse compilation intitulée : *Les Mystères d'Isis. Saul* et *la Prise de Jéricho*, pastiches du même genre, ont été arrangés par lui, en collaboration avec Kalkbrenner (père), sur des morceaux puisés dans les œuvres des maîtres les plus célèbres. Lachnith a écrit pour la musique instrumentale : 1° Six symphonies à grand orchestre pour les concerts de la Loge olympique; elles sont restées en manuscrit. — 2° Six symphonies à 10 parties, op. 1; Paris, Sieber. — 3° Trois idem, op. 4; ibid. — 4° Trois idem, op. 11; ibid. — 5° Six quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 7; ibid. — 6° Six idem pour deux violons, alto et basse, non publiés. — 7° Six trios pour deux violons et basse; ibid. — 8° Trois concertos pour cor et orchestre, inédits. — 9° Trois trios pour clavecin, violon et violoncelle, op. 2; Paris, Boyer. — 10° Six sonates pour clavecin et violon, op. 3; Paris, Sieber. — 11° Six idem, op. 14; ibid. — 12° Six idem, op. 15; ibid. — 13° Trois idem, op. 16; ibid. — 14° Trois idem, op. 20; ibid. — 15° Plusieurs pièces détachées pour le piano et pour la harpe. — 16° *Méthode* ou *principe général du doigter pour le forte-piano* (avec Adam); Paris, Sieber. Il a aussi arrangé huit œuvres de quatuors de Pleyel pour piano, violon et violoncelle. Lachnith est mort à Paris, le 3 octobre 1820, à l'âge de soixante-quatorze ans.

LACHNITH (Antoine), frère du précédent, a été confondu avec lui par l'auteur de l'article inséré dans le Lexique universel de musique publié par le docteur Schilling. Celui-ci fut d'abord musicien de chambre à Deux-Ponts, comme son frère, puis retourna à Prague en 1799, et fut employé dans la musique de la cathédrale de cette ville, en qualité de trompettiste. Il jouait bien du clavecin, et il a laissé en manuscrit quelques œuvres de trios et de sonates pour cet instrument. Il est mort à Prague, vers 1796.

LACKMANN (Adam-Henri), savant philologue, né en 1694, à Weningen, dans le duché de Lauenbourg, fut professeur d'histoire à l'université de Kiel, et premier assesseur du consistoire, dans le duché de Holstein. Il mourut à Kiel, le 17 août 1753. Parmi ses nombreux et savants ouvrages, on en trouve un qui a pour titre : *Gedanken ueber das bey Tondern gefundene golden Horn* (Pensées sur le cor d'or trouvé près de Tondern); Hambourg, 1735, in 4°.

LACODRE (M.-S.). *Voy.* BLIN.

LACOMBE (Jacques), né à Paris, en 1724, fut d'abord avocat, puis se fit libraire en 1766, et fut chargé pendant plusieurs années de la publication du *Journal des savants* et du *Mercure*. Des entreprises trop considérables auxquelles il se livra dérangèrent sa fortune, et le conduisirent, en 1778, à une faillite de 500,000 francs. Il mourut à Paris, à l'âge de quatre-vingt-sept ans, le 16 juillet 1811. Choron et Fayolle ont dit dans leur *Dictionnaire historique des musiciens* que Lacombe était le beau-père de Grétry; ils ont été trompés par de faux renseignements, car il était le beau-frère de ce compositeur. Lacombe a publié un grand nombre d'ouvrages, dont la plupart sont des compilations. On trouve des observations sur la musique dans ceux dont les titres suivent : *Dictionnaire portatif des beaux-arts*, Paris, 1752; réimprimé en 1753 et en 1759; traduit en italien, Venise, 1758, in-8°. — 2° *Le Spectacle des beaux-arts*, Paris, 1758, 1 vol. in-12; réimprimé en 1762.

LACOMBE (Louis BROUILLON-), pianiste distingué et compositeur, est né à Bourges (Cher), le 26 novembre 1818. Il reçut de sa mère les premières leçons de musique. A peine âgé de sept ans, il joua du piano dans un concert donné au théâtre pour les incendiés de Salins. En 1828, son père alla s'établir à Paris, afin que son fils pût y développer son talent naissant. Admis au Conservatoire de Paris, le 10 avril 1829, le jeune Lacombe y fut élève de Zimmerman pour le piano, et obtint le premier prix au concours de 1831, avant d'avoir accompli sa treizième année. Il sortit de cette école le premier octobre 1832, et bientôt après il entreprit avec son père, sa mère, et sa sœur (Félicie Lacombe), devenue son élève, un voyage en France, en Allemagne, recueillant partout des applaudissements accordés à son talent précoce. Arrivé à Vienne, Lacombe développa ce talent sous le rapport du mécanisme par les leçons de Charles Czerny, et apprit, sous la direction de Fischoff, à interpréter les œuvres classiques de Haydn, de Mozart, de Hændel, de Bach et de Beethoven. L'instruction du jeune artiste se compléta dans l'harmonie et le contrepoint, dont il fit un cours chez Simon Sechter; le maître de chapelle Seyfried lui enseigna la facture de la fugue et l'instrumentation. Ce fut à Vienne que le jeune Lacombe écrivit ses premières compositions, lesquelles consistaient en quelques morceaux pour le piano, et deux ouvertures pour l'orchestre. Après plusieurs années de séjour dans cette ville, il reprit le cours de ses pérégrinations avec sa mère et sa sœur, en 1840, visita Dresde, la Saxe, les villes du Rhin, et ren-

tra à Paris à la fin de cette même année. Depuis cette époque jusqu'en 1842, il publia quelques œuvres brillants et gracieux pour le piano qui furent bien accueillis, un quintette en *fa* dièse mineur, un trio en *ré* mineur pour piano, violon et violoncelle, et des études. Jugeant toutefois que ses études de composition n'avaient pas été complètes, il prit des leçons de M. Barbereau pour l'harmonie, lut et médita les traités de contrepoint de Cherubini et de l'auteur de cette notice, et acheva avec courage cette nouvelle excursion dans le domaine de la science.

Marié à vingt quatre ans à une femme qui possédait une modeste aisance, Lacombe put se livrer avec plus de liberté à la composition : c'est alors que parurent *Les Harmonies de la nature*, pour piano, la grande étude en octaves, le second trio pour piano, violon et violoncelle (en *la* mineur), supérieur au premier sous le rapport du développement des motifs et de la facture, ainsi que quelques pièces de moindre importance. Le 21 mars 1847 il donna dans la salle du Conservatoire un concert où l'on exécuta une ouverture de sa composition, plusieurs morceaux de chant, dont un (*L'Ondine et le Pêcheur*) a obtenu un succès de vogue, et une symphonie dramatique intitulée *Manfred*, qui appartient au genre descriptif et scénique par lequel Berlioz, Félicien David, M. Douay et quelques autres compositeurs ont entrepris de donner une direction nouvelle à l'art. Déjà M. Lacombe avait fait entrevoir son penchant pour ce genre dans une ouverture qui avait pour titre *Mitternacht* (Minuit), et qui fut exécutée à Dresde en 1840, dans un concert qu'il y donna. Le 26 mars 1859, une autre symphonie dramatique de Lacombe, intitulée *Arva*, ou *les Hongrois*, fut exécutée dans un second concert donné par lui. La marche des *Racoleurs*, tirée de cet ouvrage, et arrangée pour piano, à deux et à quatre mains, a été publiée chez Heugel à Paris. A l'exception de quelques fragments d'une *Épopée lyrique*, qui ont été exécutés aux concerts de la Société de *Sainte-Cécile*, sous la direction de M. Seghers, et de la Société des jeunes artistes, dirigée par M. Pasdeloup, aucun grand ouvrage du genre de *Manfred* et d'*Arva*, composé par Louis Lacombe, n'a été entendu après ceux-ci, quoiqu'il ait beaucoup écrit. Ce n'est qu'au prix de grands sacrifices qu'un compositeur peut se donner la satisfaction d'entendre ses productions lorsqu'elles ont des proportions gigantesques d'orchestre et de chœurs ; car elles occasionnent des dépenses considérables pour les répétitions et l'exécution. L'exagéré est la maladie des artistes de l'époque actuelle : ils ne peuvent se décider à rester dans des limites plus modestes, parce qu'ils se persuadent que *l'effort* est le *génie*. M. Louis Lacombe a fait représenter au Théâtre-Lyrique, le 16 janvier 1861, un opéra-comique en un acte, intitulé *La Madone*, où les proportions de la musique étaient en désaccord avec la simplicité du sujet, bien qu'il y eût du mérite dans la manière dont la partition était écrite. On y remarquait l'erreur qui vient d'être signalée : *la haine du simple!* Parmi le grand nombre de morceaux de piano publiés par cet artiste estimable, on a distingué particulièrement les œuvres qui ont pour titre *Deux nocturnes* (op. 50); *Marche turque; Simples mélodies; Larmes et sourires ;* douze *Lieder* pour voix seule, avec accompagnement de piano.

LACOSTE (....), compositeur, entra à l'Opéra de Paris, comme choriste, en 1693, et se retira avec la pension en 1708. Il vivait encore en 1757, suivant l'*Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique*, publiée par Durey de Noinville, d'après les notes de Travcool (2me partie, page 20). Lacoste a composé la musique de plusieurs opéras représentés à Paris et à Versailles. En voici la liste avec les dates : 1° *Aricie*, opéra ballet en 5 actes, 1697. — 2° *Philomèle*, tragédie lyrique, représentée en 1705, et reprise en 1709, 1723 et 1734. — 3° *Bradamante*, tragédie lyrique en 5 actes, 1707. — 4° *Créuse*, en 5 actes, 1712. — 5° *Télégone*, en 5 actes, 1725. — 6° *Orion*, en 5 actes, 1728. — 7° *Biblis*, en 1732. — 8° *Pomone*, pastorale en 3 actes. Lacoste a publié à Paris un livre de cantates à voix seule avec basse continue. Les partitions de *Philomèle*, *Bradamante*, *Télégone*, *Orion* et *Biblis* ont été imprimées à Paris, chez Ballard, dans les années de leur représentation.

LACROIX (Antoine), violoniste distingué, naquit en 1756, à Remberville, près de Nancy, Quelques biographes ont fixé par erreur la date de sa naissance en 1765. Antoine Lorenziti, maître de chapelle de la cathédrale de Nancy, lui enseigna le violon et la composition. Arrivé à Paris en 1780, il s'y fit entendre avec succès, et bientôt il jouit de la réputation d'un artiste de grand mérite. En 1784 il publia son premier œuvre, consistant en six sonates pour le clavecin, avec accompagnement de violon obligé. Les événements de la révolution française le décidèrent à s'éloigner de la France, vers la fin de 1792 il alla se fixer à Brême, où s'étaient retirés plusieurs émigrés français, qui l'accueillirent avec faveur. En 1793, Lacroix entreprit un voyage en Allemagne et en Danemark, et partout il donna des concerts qui le firent connaître avanta-

gneusement. Après avoir passé quelques années à Leipsick, Hambourg et Gotha, il obtint, en 1800, sa nomination de directeur de musique à Lubeck, où il passa le reste de ses jours. Il est mort en cette ville, vers la fin de 1812. Neuf ans auparavant, il avait fondé une maison pour le commerce de musique. Homme d'esprit et de bon ton, Lacroix s'était fait autant estimer par son caractère qu'admirer par son talent. Sa musique n'a point eu à Paris le succès que son originalité aurait dû lui procurer; elle est plus connue des Allemands que des Français. On a de sa composition : 1° Duos pour 2 violons, op. 12, 14, 15, 16, 18, 20 et 21; Paris, Pleyel; Leipsick, Breitkopf et Hærtel; Brunswick, Spehr. — 2° Quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 5, 13, 17; Hambourg, et Brunswick. — 3° Sonates pour violon, avec accompagnement de basse, op. 3; Hambourg, Bœhme. — 4° Thèmes variés pour violon, op. 6, 19; Hambourg, Bœhme; Vienne, Cappi. — 5° Sonates pour piano et violon, op. 1, Paris, Boyer. — 6° Thème varié pour piano seul. — 7° Plusieurs recueils de danses allemandes.

LACY (Rophino), violoniste, né à Bilbao, en Espagne, le 10 juillet 1795, d'une famille anglaise, est fils d'un négociant établi dans ce pays. Dès l'âge de cinq ans on lui enseigna à jouer du violon; un an plus tard il exécuta un concerto de Jarnowick au concert d'un violoniste italien, nommé Andreossi. Devenu un de ces prodiges de précocité qui souvent ne deviennent que des artistes médiocres, il se fit admirer à la cour de Madrid à un âge où d'autres ignorent encore les éléments de la musique. Au commencement de 1802, on l'envoya commencer ses études au collége de Bordeaux, il alla ensuite les achever dans un lycée de Paris. Elles furent brillantes, et des prix lui furent décernés chaque année dans les concours. Devenu élève de Kreutzer, il fit, sous la direction de ce maître habile, de rapides progrès. Au mois de janvier 1805, peu de temps après le couronnement de Napoléon, il joua aux Tuileries un solo de violon, où il excita l'étonnement. On ne le connaissait alors que sous le nom du *petit Espagnol*. Des spéculations malheureuses ayant ruiné son père, celui-ci conduisit son fils en Angleterre pour lui faire embrasser la profession de musicien, et le confia aux soins de Viotti. Le jeune artiste était alors âgé de dix ans; il parlait avec une égale facilité l'anglais, le français, l'italien, l'espagnol, et connaissait les éléments de la langue latine. Le patronage des ducs de Galles et de Sussex fut le signal de la protection que lui accorda toute la noblesse de l'Angleterre, et ses concerts, qui furent donnés dans la salle d'*Hannover square*, eurent le plus brillant succès. A Dublin, il se fit entendre dans le premier concert que Mme Catalani y donna; à Edimbourg, il joua dans ceux de Corri. Peu de temps après, son père lui fit abandonner la musique pour le théâtre, et le fit engager pour les rôles comiques à Édimbourg, puis à Glascow, et enfin à Dublin. Vers le milieu de l'année 1818, on lui proposa de succéder à Yanevicz, comme directeur des concerts de Liverpool; il accepta, et reprit son violon. De retour à Londres à la fin de 1820, il y eut l'emploi de compositeur de ballets au Théâtre italien pour la saison de 1821; mais des discussions avec le directeur lui firent abandonner cette place trois ans après, et reprendre son emploi de chef d'orchestre à Liverpool. On a publié de la composition de cet artiste plusieurs fantaisies pour le piano, sur des thèmes d'opéras italiens, trois rondeaux brillants, un quintette pour deux violons, alto et violoncelle, avec accompagnement de piano, et des chansons anglaises.

LADURNER (Ignace-Antoine-François-Xavier), fils d'un organiste-instituteur, naquit à Aldein, dans le Tyrol, le 1er août 1766, et entra à l'âge de dix ans au monastère de Benedict-Bayern, pour y faire ses études. Après la mort de son père, en 1782, il dut remplir les fonctions de ses deux places, quoiqu'il ne fût âgé que de seize ans. Devenu libre en 1784, ayant été remplacé par son frère, il se rendit à Munich pour y faire sa rhétorique et continuer ses études musicales. Peu de temps après il suivit une comtesse de Heimhausen à Longueville, près de Bar-le-Duc, où elle possédait une propriété. Cette dame, pianiste distinguée, avait engagé Ladurner pour faire de la musique avec elle. Après deux ans de séjour chez elle, l'artiste se rendit à Paris, où il se fit bientôt connaître avantageusement comme professeur de piano et comme compositeur. Il arriva dans cette ville au mois de juillet 1788, et déjà son portrait était gravé en 1790, comme celui d'un artiste célèbre. Fink, à qui l'on doit un article sur la famille *Ladurner*, inséré dans le Lexique universel de musique publié par Schilling, dit que depuis le départ de celui qui est l'objet de cette notice, il semble avoir oublié les siens et son pays, n'ayant jamais écrit à sa famille pour l'informer de sa situation. Ceux qui ont connu Ladurner ne seront point étonnés de ce silence, car peu d'artistes ont eu une existence aussi active que lui. Le nombre de ses élèves était si grand, pendant quarante ans, qu'il employait à ses leçons près de quinze heures chaque jour. Parmi ses élèves, on compte M. Auber et Boely, pianiste et compositeur distingué (*voy.* ce nom). Frappé de pa

ralysie en 1836, il se retira dans sa maison de campagne, à Villain, commune de Massy (Seine-et-Oise), où il mourut, le 4 mars 1839. Il avait épousé Mlle Mussier de Gondreville, qui s'était fait connaître comme violoniste distinguée, sous le nom de *Mlle de la Jonchère*. Cette dame, élève de Mestrino, brilla longtemps dans les concerts de Paris. Plus tard, elle fut nommée directrice de la maison royale de Saint-Denis, et mourut le 25 octobre 1823. Fink dit que les œuvres de Ladurner sont au nombre d'environ quatre-vingts : son erreur est manifeste. Voici la liste des ouvrages de cet artiste : 1° Trois sonates pour piano seul, op. 1; Paris, Naderman. — 2° Trois idem., op. 2 ; Paris, Leduc aîné. — 3° Mélange harmonique pour le piano, op. 3; Paris, Carli. — 4° Trois sonates pour piano seul, op. 4 ; Paris, Naderman. — 5° Trois sonates pour piano et violon, op. 5; Paris, Carli. — 6° Sonate pour piano à quatre mains, op. 6; ibid. — 7° Trois sonates pour piano et violon, op. 7 ; ibid. — 8° Trois caprices pour piano seul, op. 8 ; Paris, Leduc. — 9° Trois sonates pour piano et violon, op. 9; Paris, Carli. — 10° Deuxième mélange harmonique pour piano seul, op. 10; ibid.— 11° Trois sonates pour piano seul, suivies d'un caprice, op. 11 ; ibid. — 12° Fantaisie pour piano seul, op. 12; Paris, Michel Ozi. — 13° Trois divertissements, op. 13; ibid. — 14° Trois thèmes variés pour piano seul, op. 14; Paris, Carli. — 15° Six airs variés, liv. 1 et 2, op. 16; ibid. — 16° Airs irlandais variés, op. 17; ibid. — 17° Air des Trembleurs varié, op. 18; ibid. Ladurner a fait représenter au théâtre de l'Opéra-Comique : 1° *Wenzel, ou le Magistrat du peuple*, en un acte; 1793. — 2° *Les vieux Fous*, en un acte; 1796.

LADURNER (Joseph-Alois), frère du précédent, né le 7 mars 1769, à Allgund, dans le Tyrol, où son père s'était fixé deux ans auparavant, a fait ses études sous la direction de son oncle, professeur et prédicateur à Benediet-Bayern. Dès l'âge de quatorze ans il était assez avancé dans son instruction pour être en état de remplir les fonctions d'organiste et de maître d'école, devenues vacantes par la mort de son père. Il occupa ces places pendant neuf ans. Pendant ce temps il perfectionna son talent sur le piano, en jouant beaucoup les œuvres de Clementi, et il acheva ses études dans la langue latine. En 1792 il se rendit à Munich, où il fut admis au lycée du Prince électeur : il y resta sept années, pendant lesquelles il suivit avec distinction les cours de philosophie et de théologie. Pendant la dernière année, Joseph Gratz lui donna des leçons de contrepoint. Appelé à Brixen en 1798, il y fut d'abord collaborateur et secrétaire du consistoire et chapelain de la cour. Il était encore plein d'activité en 1835, et travaillait avec succès comme compositeur de musique instrumentale et religieuse. On a publié de sa composition : 1° *Ecce sacerdos magnus*, à 4 voix sans accompagnement; Munich, Faller. — 2° Graduel; idem ; ibid. — 3° Offertoire, idem ; ibid.— 4° Seize variations sur un thème pastoral, avec introduction et fugue pour le piano; ibid. — 5° Seize variations sur une valse de Vienne ; ibid. — 6° Trente-deux cadences, avec modulations variées sur une suite d'accords dans les 24 modes ; ibid. — 7° Fantaisie (en *ut*) pour les commençants; ibid. — 8° Fantaisie (en *ré* bémol majeur); Mayence, Schott. — 9° Rondo *à l'anglaise* pour le piano; Munich, Faller. — 10° Fantaisie, fugue et sonate sur le thème d'une fugue de Haendel (en *fa* dièse mineur), ibid. Fink possédait en manuscrit les ouvrages suivants du même artiste. — 11° *Ave Maria* à quatre voix sans accompagnement. — 12° *O Salutaris*, idem. — 13° Le 94e psaume : *Venite exultemus*, à 4 voix avec accompagnement d'orgue.

LAEGEL (Jean-Théophile), né le 13 décembre 1777, à Flæssberg, près de Borna, dans le royaume de Saxe, apprit de son père, pauvre musicien de village et maître d'école de l'endroit, les principes de la musique, du violon et du piano. Un professeur, nommé Tetzel, qui vivait dans le voisinage, le prit ensuite sous sa direction et avança son instruction de telle sorte, qu'il put entrer en troisième au collége d'Altenbourg à l'âge de seize ans. Il y continua ses études de musique dans le chœur dirigé par Krebs, fils du célèbre organiste. Une troupe dramatique ambulante vint s'établir à Altenbourg, et y donna des représentations des opéras de Mozart, qui commencèrent à former le goût de Laegel et augmentèrent son penchant pour la musique. Vers le même temps il prit des leçons de l'organiste Krebs, et fut choisi comme suppléant du *cantor* au chœur de l'église principale. En 1800, il était prêt à se rendre à l'université de Leipsick, pour y faire des études de théologie, lorsque la place de *cantor* à Weyda, dans le Voigtland, lui fut offerte; il l'accepta, et entra en fonctions après avoir passé un examen au consistoire de Leipsick. Tous ses efforts se dirigèrent dès lors vers le développement de ses facultés musicales. Il établit des concerts dont il fut le directeur, fonda une école de chant, et se livra à l'enseignement ainsi qu'aux autres travaux de musicien avec une prodigieuse activité. L'art musical lui dut de grands progrès dans le petit cercle où il était placé. Après douze ans de séjour à Weyda, il accepta le cantorat d'Eisenberg,

qui lui fut offert ; mais il ne le garda que trois ans, parce que la position plus avantageuse de *cantor* et de directeur de musique à Géra devint vacante en 1815 et lui fut accordée. Il y est mort, le 5 juin 1843. Les œuvres de Laegel sont au nombre d'environ cinquante ; on y remarque : 1° Trois sonates pour le piano, à quatre mains. — 2° Cantate de Noël. — 3° Six chants à quatre voix pour les sociétés de chant. — 4° Cantate pour la fête de Pâques, publiée dans les archives de Kalbitz. — 5° Cantate pour la fête de l'Ascension. — 6° Cantate pour la Pentecôte. Ces deux dernières forment les premiers numéros d'une collection d'environ dix morceaux pour l'église ; les critiques allemands en ont porté un jugement favorable. — 7° Plusieurs oratorios.

LAELIUS (D.-Daniel), luthiste allemand, vécut au commencement du dix-septième siècle. Il a fait imprimer un recueil intitulé : *Testudo spiritualis* ; Francfort, 1616, in-4°. Cet ouvrage contient les psaumes de Lobwasser, arrangés pour le luth sur des motets français à quatre parties.

LAEMMENHIRT (G.), pianiste et compositeur, vivait vers la fin du dix-huitième siècle, en qualité de précepteur, dans la terre du comte d'Erbach. Il a publié de sa composition : 1° Grande sonate pour piano et violon, op. 1 ; Offenbach, André, 1797. — 2° Deux sonates faciles à 4 mains pour le clavecin, op. 2 ; *ibid.*, 1798.

LAET (Jean), imprimeur de musique à Anvers, naquit en cette ville, dans les dernières années du quinzième siècle. Un des ouvrages les plus rares sortis de ses presses est un recueil de psaumes de David, en langue flamande, avec le chant, publié sous ce titre : *Souter Liedekens ghemaechtter eeren Gods, op alle die Psalmen van David, tot stichtinghe en eenghestelijcke vermakinghe van allen christen menschen. Gheprent Thantwerpen, in de Roye by Jan de Laet* ; 1540, petit in-8°. Laet s'associa avec Hubert Waelrant, vers 1545, et publia pendant cette association un nombre assez considérable d'ouvrages des compositeurs de cette époque, particulièrement de musiciens belges.

LAET (Jacques de), en latin *Laetius*, savant belge, né à Louvain, vers la fin du seizième siècle, a écrit un éloge de la musique (*Encomium musices*) imprimé à Maestricht. Lipenius (*Bibl*, pag. 976), Swertius (*Athen. Belg.*), Valère André (*Bibl. Belg.*) et Foppens (*Bibl. Belg.*), qui ont cité cet ouvrage, ne font pas connaître la date de l'impression.

LAFAGE (Pierre de), musicien français, né dans la seconde moitié du quinzième siècle, et dont le nom est souvent écrit dans les anciens recueils *La Faghe*, *La Fague*, et *La Farge*, ne doit pas être confondu avec *Faugues*, *Fauques*, ou *Fagus*, ou *La Fage* (*Vincent*), autre musicien, qui vécut dans la première moitié du même siècle (*voy.* Faugues). On ne sait rien de la vie de cet artiste, mais on trouve sous son nom, dans le deuxième livre des *Motets de la Couronne*, imprimé à Fossombrone par Octave Petrucci, en 1519, le motet à quatre voix qui commence par ces mots : *Elisabeth Zachariæ*. Pierre Attaignant a inséré deux motets du même auteur (*Aspice, Domine*, et *Vide, Domine, afflictionem*) dans le onzième livre de sa collection de motets à quatre et cinq voix intitulé : *Liber undecimus XXVI musicales habet modulos quatuor et quinque vocibus editos. Parrhisiis, in vico Citharæ prope sanctorum Cosmi et Damiani templum. In ædibus Petri Attaignant, musice calcographi* ; 1534, in-4°, goth. On trouve aussi des compositions de cet artiste dans le recueil intitulé : *Tomus secundus psalmorum selectorum quatuor et quinque vocum* ; *Norimbergæ, apud Jo. Petreium, anno* 1539 ; dans le *Liber tertius* ; *viginti musicales quinque, sex, vel octo vocum motetos habet*, etc. ; Paris, Attaingnant, 1534, petit in-4° obl. ; dans le *Liber quartus* ; *XXIX musicales quatuor vel quinque parium vocum modulos habet*, etc. ; ibid. 1534 ; dans le quatrième livre des *Motetti del Fiore* à 4 voix, imprimé à Lyon chez Jacques Moderne, en 1539 ; dans le *Secundus liber cum quinque vocibus* de la même collection ; ibid., 1533 ; enfin, dans le *Quintus liber Motettorum quinque et sex vocum*, etc. ; ibid., 1542.

LAFAGE (Juste-Adrien LENOIR DE), né à Paris, le 27 mars 1805, fut enfant de chœur de l'église Saint-Philippe-du-Roule dès l'âge de six ans. Ses parents, qui le destinaient à l'état ecclésiastique, le placèrent au séminaire : il y commença ses études ; mais, ne se sentant aucune vocation pour entrer dans les ordres, il les interrompit brusquement. On voulut alors le faire entrer dans la carrière des armes ; mais son goût décidé pour la musique le fit résister au désir de ses parents, qui, pour le détourner de son penchant, lui firent reprendre ses études littéraires. Il s'y livra avec ardeur. A peine furent-elles terminées qu'il commença, sous la direction de Perne (*voy.* ce nom), à étudier le plain-chant, l'harmonie et le contrepoint. Ce savant musicien l'engagea ensuite à se livrer à des recherches sur la musique de l'antiquité et du moyen âge. Il lui fit faire la connaissance de Choron, et celui-ci le prit aussitôt pour élève. Devenu lui-même professeur de solfége et de chant, Lafage se livra avec ardeur à l'enseignement ; mais en 1828,

ayant obtenu un subside de la caisse de la liste civile pour faire un voyage en Italie, il s'éloigna de Paris. Pendant son séjour au delà des Alpes, il demeura surtout à Rome, où l'abbé Baini lui donna d'utiles conseils pour l'étude de l'ancien style fugué. Lafage séjourna aussi plusieurs mois en Toscane, et fit représenter à Florence une farce intitulée *I Creditori*. De retour à Paris vers la fin de 1829, il y fut nommé maître de chapelle de Saint-Étienne-du-Mont, et reprit ses travaux relatifs à l'enseignement. En 1833 il retourna en Italie; et pendant trois ans il s'y occupa de recherches sur la musique. Fixé de nouveau à Paris après cette excursion, il s'y est occupé de l'achèvement d'un *Manuel de musique*, commencé par Choron et laissé imparfait par ce savant. Le premier volume de cet ouvrage fut publié vers le milieu de 1836; les autres ont paru en 1837 et 1838. On a aussi de cet artiste une *Séméiologie musicale, ou Exposé des principes élémentaires de la musique*; Paris, 1837. Plusieurs articles de sa composition, relatifs au même art, ont été publiés dans la *Revue musicale*, les *Tablettes universelles*, la *Revue encyclopédique*, les *Lunes parisiennes*, le *Panorama des nouveautés*, le *Journal des artistes;* la *Gazette musicale de Paris*, et en dernier lieu, dans la *Revue universelle*. En 1848 M. de la Fage a fait un troisième voyage en Italie et a séjourné à Rome, à Naples et à Florence, se livrant à de nouvelles recherches concernant l'histoire de la musique. Dans ce voyage il a fourni divers articles a la *Gazetta musicale di Milano*.

La liste des ouvrages de M. de Lafage se compose de la manière suivante : I. MUSIQUE INSTRUMENTALE. 1° Air varié en trio pour 2 flûtes et violon. — 2° Six duos faciles pour 2 flûtes. — 3° Air varié pour 2 flûtes et piano. — 4° Duo pour flûte et harpe. — 5° Fantaisie pour flûte et piano sur des airs de Rossini. — 6° Fantaisie sur un air de *La Dame blanche*, pour flûte et piano Ces opuscules ont été publiés avant 1827 chez David, Hentz-Jouve, et Janet, à Paris. II. MUSIQUE VOCALE. — 7° Plusieurs romances françaises et italiennes. — 8° Choix de solféges et morceaux divers à plusieurs voix, d'une exécution facile; Paris, 1825. — 9° Cantiques religieux et moraux à plusieurs voix; Paris, 1826-1828, 6 livraisons. — 10° Cent chansons morales à 2 voix; Paris, 1829. — 11° *Missa cui titulus: Omnes Sancti*; Paris, 1831. Cette messe est pour deux voix de dessus et basse, sans accompagnement. — 12° Cinq messes très-faciles à deux, trois ou quatre voix, à volonté; Paris, 1832. La dernière messe seulement de ce recueil est de M. de Lafage. — 13° *Adriani de Lafage motetorum liber primus;* Paris, 1832-1835. Cet ouvrage contient soixante-douze morceaux à une, deux, trois, quatre et cinq voix; il a été publié en huit livraisons. — 14° *Ordinaire de l'Office divin arrangé en harmonie sur le plain-chant;* Paris, 1832-1835. Deux parties; la première pour le matin, l'autre pour le soir. — 15° *Domine, Salvum fac regem*, prière pour le roi à une, deux ou trois parties, à l'usage des écoles primaires, suivie d'un *O Salutaris;* Charleville, Lhuyer; Paris, Masson, 1836, in-8° obl. — 16° *Recueil de motets en plain-chant à une ou plusieurs voix, tirés des meilleurs auteurs* (Rese, Lasceux, Imbert, etc.), *revus et mis en ordre;* Charleville, Lhuyer; Paris, Masson, 1836, in-8° obl. — 17° *De Profundis* à huit voix, dédié à la mémoire de F.-L. Perne; Paris, 1836. — 18° *Adriani de Lafage motetorum liber secundus;* Paris, Nicou, 1837. — 19° *Psalmi vespertini quaternis vocibus cum organo*; ibid., 1837. III. ÉCRITS DIDACTIQUES. — 20° *Manuel complet de musique vocale et instrumentale, ou Encyclopédie musicale*, par A.-E. Choron et Adrien de Lafage; première partie, Paris, Roret, 1836, 1 vol. in-18; deuxième partie, ibid., 1837, 3 volumes in-18; troisième partie, ibid., 1838, 2 vol. in-18. Cet ouvrage, dont Choron avait fait le plan, n'est, à vrai dire, qu'une compilation; malheureusement ce plan, fait d'après ses idées habituelles sur la fusion de écoles (*V.* CHORON), est très-défectueux, et le choix des ouvrages où il a puisé est fort mal fait. Les quatre premiers livres avaient été préparés par lui. Le premier traite de la théorie des éléments de la musique traduits de la *Scuola di musica* de Gervasoni (*voy.* ce nom); le second, de la mélodie, d'après le Manuel de composition de Koch (*voy.* ce nom); le troisième, de l'harmonie et du contrepoint, d'après Marpurg, Fenaroli et Azopardi; enfin, le quatrième, consacré aux contrepoints simples et doubles, est tiré de Fux et de Marpurg. Les huit autres livres, rédigés d'après les plans de Choron, par M. de la Fage, traitent des canons et de la fugue, suivant plusieurs maîtres allemands et italiens; des instruments, par Francœur, de l'union mécanique et intellectuelle de la musique et du discours, d'après les idées de Framery et de Chabanon. Le huitième livre, qui a pour objet les styles, est un développement de ce que Choron a écrit sur ce sujet dans ses *Principes de composition des écoles d'Italie;* le neuvième renferme le petit traité d'acoustique qu'il a inséré dans le même ouvrage; le dixième est relatif aux institutions musicales. On comprend que dans cet étrange amalgame il ne peut y avoir trace de doctrine ni de véritable méthode. La plus grande

partie des matériaux avait déjà été employée dans les *Principes de composition des écoles d'Italie.* Ce *Manuel*, qui ne justifie pas son titre, est en somme un mauvais ouvrage. — 21° *Séméiologie musicale, ou Exposé succinct et raisonné des principes élémentaires de musique*, etc.; Paris, Nicou, 1837, in-4°. Cet ouvrage sert d'introduction aux méthodes concertantes de Choron. — 22° *Principes élémentaires de musique*; Paris, 1837. Ce petit extrait de la Séméiologie est placé en tête de quelques petites méthodes d'instruments publiées par le libraire Rorel. — 23° *Notice sur la vie et les ouvrages de Stanislas Mattei*; Paris, 1839, in-12 de 32 pages, extraite de la *Gazette musicale* de Paris. Elle a été traduite en italien par l'auteur, sous ce titre : *Memorie intorno la vita e le opere di Stanislao Matteo, da J. A. de la Fage, Parigino*, etc.; Bologne, 1840, in-8°. — 24° *Notice sur Zingarelli*; Paris, imprimerie de Bourgogne, in-8°. — 25° *De la Chanson considérée sous le rapport musical*; Paris, 1840, in-8°. — 26° *Éloge de Choron*, lu à l'Académie de Caen, dans la séance du 7 février 1836; Paris, imprimerie du Ducessois, 1844, in-8° de 48 pages. — 27° *Notice sur Bocquillon-Wilhem*, écrite en mai 1842; ibid., 1844, in-8°. — 28° *Histoire générale de la musique et de la danse*; Paris 1844, 2 vol. in-8°, et deux livraisons de planches. Ces volumes contiennent seulement la partie de l'histoire qui concerne la musique de l'Orient dans l'antiquité. La suite n'a pas été publiée. — 29° *Notice sur Joseph Baini, écrivain musical et compositeur*; Paris, 1844, in-8° de 20 pages. — 30° *Miscellanées musicales*; Paris, 1844, 1 vol. in-8°. L'auteur reproduit dans ce volume ses notices sur Zingarelli, Mattei et Baini; on y trouve aussi d'autres notices sur Haydn, Martin, Lays, Tritto, Bellini, Pilotti, Pierluigi de Palestrina, etc. — 31° *Orgue de l'église royale de Saint-Denis, construit par MM. Cavaillé-Coll père et fils.* Rapport fait à la Société libre des beaux-arts; Paris, 1845, in-8° de 100 pages, avec une planche; 2e édition, Paris, 1846, in-8° de 96 pages, avec une planche. — 32° *Orgue de Saint-Eustache*, etc. Lettre adressée à M. Eugène Sue; Paris, 1845, in-8° de 16 pages. — 33° *De la reproduction des livres de plain-chant romain*; Paris, 1853, in-8°. — 34° *Lettre écrite à l'occasion d'un mémoire pour servir à la restauration du chant romain en France, par l'abbé Céleste Alix*; Paris, 1853, in-8°. — 35° *Cours complet de plain-chant, ou Nouveau traité méthodique et raisonné de chant liturgique de l'Église latine, à l'usage de tous les diocèses*; Paris, 1855-1856, 2 vol. in-8°. — 36° *Quinze visites musicales à l'exposition universelle de 1855*; Paris, 1855, in-8°. Ce travail est extrait de la *Gazette musicale* de Paris. — 37° *Prise à partie de M. l'abbé Tesson dans la question des nouveaux livres de plain-chant romain*; in-8°. — 38° *Extraits du catalogue critique et raisonné d'une petite bibliothèque musicale*; in-8°. — 39° *Nicolai Capuani, presbiteri, compendium musicale*; in-8°. — 40° *Routine pour accompagner le plain-chant, ou moyen prompt et facile d'harmoniser à première vue le plain-chant pris pour basse, sans avoir étudié l'harmonie*; Paris, in-8°. Lafage est mort à Charenton, le 8 mars 1862.

LAFFILLARD (Michel). *Voy.* AFFILLARD (L').

LAFFILLÉ (Charles), amateur de musique, est né à Amiens, vers 1772. Jeune encore, il entra dans l'administration; en 1798, il obtint l'emploi de receveur des domaines à Bruxelles, et il occupa ce poste jusqu'en 1810. Fixé depuis lors à Paris, il s'y lia d'amitié avec beaucoup d'artistes, qui réveillèrent en lui le goût de la musique; il composa quelques romances, des cantates de circonstance, et se fit éditeur de musique. En 1824, sa maison de commerce fut acquise par A. Petit, et Laffillé, resté sans emploi, fonda une agence spéciale des beaux-arts, dont il fut le directeur. En 1831, il prit la direction du Grand-Théâtre de Bruxelles; mais les agitations de la Belgique à cette époque ne furent pas favorables au succès de son entreprise; il y perdit beaucoup d'argent, l'abandonna au mois d'octobre de la même année, et retourna à Paris. Il y est mort, au mois de novembre 1843. On a de cet amateur quelques recueils de poésies, publiés à Paris. Comme musicien, il a donné : 1° Marches et pas redoublés en harmonie, nos 1 à 24; Paris, A. Petit. L'auteur les a composés pour l'usage de la garde nationale de Paris, dont il était un des capitaines de musique. — 2° *Les Veillées parisiennes*, contredanses pour deux violons et basse, livres 1 à 3; ibid. — 3° Valses et marches pour 2 clarinettes; ibid. — 4° *Les concerts de Bellone*, arrangés pour piano par L. Jadin, liv. 1, 2; ibid. — 5° Douze romances avec accompagnement de piano; ibid. — 6° *Le retour des Lys*, cantate à grand orchestre, exécutée à l'Opéra de Paris, au mois d'avril 1814. Laffillé a été l'éditeur d'un joli recueil intitulé : *Souvenir des Ménestrels, contenant une collection de romances inédites, composées par les poëtes et les musiciens les plus célèbres*; Paris, 1813 à 1828, 16 volumes in-18. Plusieurs romances, dont Laffillé a composé les vers ou la musique se trouvent dans ce recueil.

LAFLÈCHE (J.-A.-M.), professeur de guitare, d'harmonie et de chant, à Lyon, a fondé en cette ville une école publique de musique qui était déjà en activité en 1819. Il a publié un livre élémentaire qui a pour titre : *Méthode de guitare, contenant une théorie de musique, d'harmonie et d'accompagnement*; Lyon, 1818, in-4°.

LAFONT (Charles-Philippe), violoniste célèbre, est né à Paris, le 1er décembre 1781. Sa mère, sœur de Bertheaume (*voy.* ce nom), jouait du violon; elle lui donna les premières leçons de musique et de cet instrument; plus tard, Bertheaume lui-même le prit pour son élève, et le fit voyager avec lui en Allemagne. Encore enfant, Lafont exécutait des solos dans des concerts publics en 1792 à Hambourg et à Lubeck, et faisait déjà remarquer la parfaite justesse de ses intonations et sa dextérité. De retour à Paris, il reçut pendant deux ans des leçons de Kreutzer : Navoigille aîné, puis Berton, lui enseignèrent l'harmonie. Doué de tact et de goût, il apprit seul à chanter, n'ayant pour le guider que ce qu'il entendait de Garat. Cette époque était celle des concerts du théâtre Feydeau, qu'on établit après la réaction politique qui suivit le 9 thermidor. Lafont y chanta des airs français et des romances qu'on applaudit à cause de l'expression qu'il y mettait. Devenu ensuite élève de Rode, il s'efforça d'imiter le fini et la perfection du jeu de cet artiste; dès lors son talent de violoniste commença à prendre le caractère qu'il conserva depuis, et qu'un long travail perfectionna de plus en plus. Une justesse irréprochable, un son pur et moelleux auquel on aurait désiré quelquefois plus d'énergie, beaucoup de sûreté dans l'exécution des traits, enfin un charme irrésistible dans la manière de chanter sur son instrument, telles étaient les qualités par lesquelles Lafont se fit remarquer à son entrée dans la carrière, et qu'il a perfectionnées dans la suite par des études constantes. En 1801, il commença ses voyages en parcourant la Belgique pour y donner des concerts avec Gabriel Lemoine, faible pianiste, qui ne lui servait guère que d'accompagnateur. Après cette première tournée, qui dura quelques années, Lafont revint à Paris, et jeta les fondements de sa réputation dans les concerts qui furent donnés à l'Opéra et au théâtre Olympique en 1805 et 1806. Il fit ensuite de longs et nombreux voyages en Allemagne, en Hollande, dans les Pays-Bas, en Italie, en Angleterre et dans le nord de l'Europe. Après le retour de Rode en France, en 1808, Lafont lui succéda à Pétersbourg dans la place de violon solo de l'empereur de Russie. Son séjour dans cette ville se prolongea pendant six ans. En 1812, il lutta à Milan avec Paganini. Lorsqu'il revint à Paris, en 1815, le roi Louis XVIII le nomma premier violon de la musique de sa chambre; plus tard Lafont joignit à cette place le titre de premier accompagnateur de la duchesse de Berry. Après cette époque, il se fit entendre souvent dans de grands concerts à l'Opéra et ailleurs; partout le public l'accueillit avec des applaudissements justifiés par son beau talent. En 1831, il fit avec le célèbre planiste Henri Herz un nouveau voyage en Allemagne; deux ans après il visita la Hollande, et dans l'été de 1838 il parcourut une partie de la France. En 1839 il fit une nouvelle excursion avec le même artiste; mais ce voyage eut une fin malheureuse, car Lafont y trouva la mort, le 14 août (1), par la chute de la diligence dans laquelle il se trouvait, sur la route de Bagnères de Bigorre à Tarbes. La secousse fut si violente, qu'il avait cessé de vivre quand on le releva.

On connaît de cet artiste : 1° 1er concerto pour violon et orchestre; Paris, Lemoine. — 2° Deuxième idem (en *ut* mineur); Paris, Leduc. — 3° Troisième idem (en *mi* mineur); Paris, Janet. — 4° Quatrième idem (en *ré*); ibid. — 5° Cinquième idem (en *ut*); ibid. — 6° Sixième idem (en *fa*); Paris, Érard. — 7° Septième idem, ibid. — 8° Fantaisie sur les airs de *La Vestale*, avec orchestre; ibid. — 9° 1er et 2e air russes variés pour violon et orchestre; Paris, Leduc. — 10° *Souvenirs du Simplon*, airs suisses variés pour violon et orchestre. — 11° Grande fantaisie et variations sur la romance d'*Otello*, avec orchestre; Paris, A. Petit. — 12° Grande fantaisie et variations sur des thèmes de *La Gazza ladra* et de *Cenerentola*, avec orchestre, ibid. — 13° Ronde d'*Emma* variée, avec orchestre; ibid. — 14° Grande fantaisie sur des airs de *Léocadie*, avec orchestre; Paris, Pleyel. — 15° *Andante* et *boleros* pour violon principal, 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse; Vienne, Leidersdorf. — 16° Rondeau brillant (en *la*), avec accompagnement de quatuor, ibid. — 17° Troisième et quatrième airs variés pour violon principal, avec accompagnement de violon, alto et violoncelle; Paris, Érard. — 18° *Les Chevaliers de la Fidélité*, variations pour piano, violon et cor; Paris, Janet. — 19° Environ vingt duos, fantaisies et airs variés pour piano et violon, en société avec différents pianistes, tels que Kalkbrenner, Herz, Mme Hérault, etc. — 20° Duo pour harpe et violon; Paris, Janet. — 21° Euvi-

(1) Quelques biographes placent ce triste événement au 23 août; mais Henri Herz, compagnon de voyage de Lafont, m'a donné la date du 14.

ron deux cents romances, dont plusieurs ont eu un succès de vogue; Paris, chez tous les éditeurs de musique. — 22° Plusieurs morceaux inédits, dont un pour violon et orgue. Lafont a composé deux opéras; le premier, en un acte, intitulé *Zélie et Terville*, a été représenté au théâtre Feydeau, en 1803, et n'a point réussi; le second a été écrit à Pétersbourg, pour le théâtre particulier de l'empereur, à *l'Ermitage*, puis a été représenté au Théâtre-Français de cette ville. Lafont était chevalier de la Légion d'honneur.

Mme Lafont a eu de la réputation comme cantatrice.

LAGARDE (N. DE), musicien ordinaire de la chambre du roi, fut choisi en 1757 pour maître de musique des enfants de France. Il possédait une voix de basse fort belle, fort étendue surtout, et passait pour un chanteur habile. La Borde dit que rien n'était plus parfait que des duos chantés par Lagarde et par Jéliotte; ces deux artistes faisaient, dit-il, le charme des soupers de leur temps. En 1751, Lagarde écrivit l'acte d'*Églé* dans l'opéra intitulé *Les nouveaux Fragments* : cet ouvrage fut accueilli avec faveur; le public applaudissait surtout un chœur et les airs de danse. On a aussi de ce musicien trois livres de duos de table, quinze livres d'airs à chanter, *Nouveaux airs à une et plusieurs voix en quatre recueils;* plusieurs cantates, parmi lesquelles on citait particulièrement celle d'*Énée et Didon*, et *La Musette*, cantatille. Ces petites pièces ne manquent pas d'une certaine mélodie naturelle : elles ont eu un succès prodigieux dans leur nouveauté, et Lagarde passait pour n'avoir point de rival dans ce genre de composition. Ce musicien vivait encore en 1780.

LAGARIN (François), violoniste, né à Genève, le 10 juin 1814, commença l'étude de la musique dans cette ville, et y fit de rapides progrès. Le 15 octobre 1824, il fut admis comme élève au Conservatoire de Paris, et y reçut des leçons d'Auguste Kreutzer pour le violon. Il obtint le second prix au concours de 1830, et le premier lui fut décerné dans l'année suivante. Ses études furent terminées en 1832, et bientôt après il entra à l'orchestre de l'Opéra, d'abord comme un des seconds violons, puis comme premier. M. Lagarin est aussi membre de la Société des concerts du Conservatoire. On a de cet artiste quelques compositions pour son instrument.

LAGETTO (....), luthier italien, fixé à Paris sous le règne de Louis XIV, a fait des violons qui ont été recherchés dans le dix-huitième siècle. Ils sont fabriqués sur le modèle de ceux d'André Amati, et sont vernis à l'esprit-de-vin.

LAGKNER (Daniel), organiste à Losdorp, au commencement du dix-septième siècle, naquit à Marchpurg, dans la Styrie. Il vécut pendant quelques années à Nuremberg, comme maître de chapelle de Saint-Sébald, et fut en dernier lieu compositeur du comte de Lobenstein. On ignore l'époque de sa mort. Ses ouvrages imprimés sont : 1° *Melodia funebris 6 vocum;* Vienne, 1601, in-fol. — 2° *Soboles musica, id est cantiones sacræ 4-8 vocum;* Nuremberg, 1602. — 3° *Florum Jessæorum semina vocibus quatuor per musicos numeros disseminata*, etc.; Nuremberg, 1607, in-4°. — 4° *Neuwe teutsche Lieder mit 4 Stimmen* (Nouvelles chansons allemandes à 4 voix); Nuremberg, 1606, in-4°.

LAGO (Jean del), moine et contrepointiste, né à Venise, au commencement du seizième siècle a publié un livre élémentaire intitulé : *Breve introduttione alla musica misurata; Ex prælo Brandini et Octaviani Scoti fratrum habentur excussæ Venetiis*, 1540, petit in-4°, volume fort rare. *Giovanni del Lago* est le même auteur que Possevin appelle *Joannes de Lacu* (*Biblioth. Selecta. lib. XV, tom.* II, p. 223).

LAGOANÈRE (Le chevalier de), violoniste et compositeur pour son instrument, né dans le midi de la France, vers 1785, servit d'abord comme soldat, se distingua dans la guerre d'Espagne, sous l'empire, fut fait officier et obtint la décoration de la Légion d'honneur. Rentré en France après la paix, il reprit le violon qu'il avait cultivé dès son enfance, et se fit remarquer à Paris dans les concerts, en 1817 et dans les années suivantes. Après avoir été violon solo de la Société des amateurs du Wauxhall, il voyagea et s'arrêta quelque temps à Strasbourg, où il se trouvait en 1824. Plus tard, il se fixa à Lausanne, en qualité de premier violon et directeur de musique. Il est mort au Vigan (département du Gard), dans le mois de janvier 1841. On a publié de sa composition : 1° *Six duos faciles et progressifs pour 2 violons*, livres 1er et 2e; Leipsick, Breitkopf et Hærtel.

LAGRANGE (Joseph-Louis), illustre géomètre, naquit à Turin, le 25 janvier 1736, de parents français d'origine. Il ne parut pas d'abord avoir de penchant pour les mathématiques; mais à l'âge de seize ans il commença à étudier les ouvrages des anciens géomètres; un an après, la lecture d'un mémoire de Halley développa tout à coup son goût pour l'analyse moderne. Deux années d'études lui suffirent pour être au courant de la science. Dès 1754 il fit paraître un premier écrit sur une série de son invention pour les différentielles et les intégrales d'un ordre quelconque. Depuis lors, de beaux mémoires et des

ouvrages importants sur les principaux objets de la science se succédèrent avec rapidité. Ce n'est point ici le lieu d'en examiner la valeur. Je ne dois citer que ceux de ses travaux qui ont du rapport avec la musique. En première ligne se présente sa dissertation sur la propagation du son, insérée dans le premier volume des Mémoires de l'Académie de Turin (1759), et dont Montucla a donné une analyse dans le *Journal étranger* (mai 1760). On trouve dans cette analyse le résumé suivant du travail du grand géomètre :

« M. de Lagrange s'attache d'abord à montrer l'insuffisance de la théorie de Newton, et à l'aide de la methode des variations, il résout la question par les principes directs et lumineux de la dynamique. Toutes les propriétés de la transmission du son sont renfermées dans la formule générale de M. de Lagrange. Voici les conséquences principales qu'il en tire : 1° que la vitesse du son ne dépend aucunement de la vitesse ou de la force de l'ébranlement imprimé à l'air; 2° que le son se propage également de tous les côtés du corps qui le produit; 3° que la vitesse est la même dans toute l'étendue de la fibre élastique; 4° que cette vitesse ne dépend point de la longueur de cette fibre, c'est-à-dire, que le son se transmet avec la même vitesse dans un air libre et dans celui qui est renfermé. La plupart de ces conséquences étaient, il est vrai, déjà connues par l'observation; mais nous pensons qu'il n'y a aucun physicien qui méconnaisse le mérite d'avoir déduit ces faits d'une solide théorie. »

Dans le même mémoire, Lagrange fournit une nouvelle théorie de la formation des échos; il la tire du développement de quelques cas de sa formule. On trouve dans le dernier chapitre la solution du problème du troisième son, qui a servi de base à la Théorie musicale de Tartini.

Taylor avait déterminé dans son livre : *Methodus incrementorum directa et inversa* (Lond., 1715), la courbe que forme une corde vibrante, tendue par un poids donné, en supposant : 1° que la corde dans ses plus grandes excursions s'éloigne peu de la direction rectiligne de l'axe; 2° que tous ses points arrivent en même temps à l'axe. Il trouva que cette courbe est une trochoïde très-allongée; ensuite il assigna la longueur du pendule simple qui fait ses oscillations dans le même temps que la corde vibrante fait les siennes (1). D'Alembert, Euler et Daniel Bernoulli, qui s'étaient ensuite occupés de la solution de ce problème, en avaient rectifié la seconde partie, présentée en effet d'une manière trop arbitraire par Taylor; mais leurs solutions, sans conduire à des résultats absolument satisfaisants, avaient donné lieu à des discussions animées, dans les mémoires de l'Académie de Berlin (années 1747, 1748, 1753, 1760). Lagrange se livra à une savante discussion de cette question dans le même volume de l'Académie de Turin qui a été cité précédemment; puis il y revint dans le volume de 1762, et présenta sur ce sujet une analyse aussi nouvelle que profonde. Depuis lors il a perfectionné sa théorie dans les diverses éditions de sa *Mécanique analytique*. Lagrange s'était beaucoup occupé de recherches sur la musique des anciens; on assure que parmi ses papiers, recueillis après sa mort par l'Institut de France, il y a quelque chose sur ce sujet.

Les premiers travaux de Lagrange fixèrent sur lui les regards de toute l'Europe savante. En 1759 il fut nommé membre de l'Académie de Berlin. Frédéric II l'appela ensuite pour la présider, après la retraite d'Euler. En 1787, le roi de France lui accorda une pension de 6,000 livres, un logement au Louvre, et divers autres avantages pour qu'il allât se fixer à Paris : il s'y rendit immédiatement. Après la révolution, il fut successivement professeur à l'École normale et à l'École polytechnique, membre de l'Institut, sénateur, comte de l'empire, et grand officier de la Légion d'honneur. Il mourut à Paris, le 10 avril 1813, à l'âge de soixante-dix-sept ans.

LAGRANGE (Anna-Caroline de), cantatrice célèbre, née à Paris, le 24 juillet 1825, montra dès ses premières années une organisation musicale tout exceptionnelle. Élève de Stammaty (*voyez* ce nom) pour le piano, elle fit en peu de temps des progrès qui tenaient du prodige, et déjà le professeur, qui lui transmettait le mécanisme de l'école de Kalkbrenner, prédisait à la mère de cette jeune fille les succès de pianiste les plus brillants, lorsque Bordogni (*voyez* ce nom), ayant un jour essayé sa voix, dit à son tour : *Jetez ce piano par la fenêtre, et ne vous occupez que du chant; il vous conduira à la plus belle renommée ainsi qu'à la fortune.* On ne jeta pas le piano; mais son étude ne fut plus qu'accessoire, et Mlle de Lagrange devint élève de Bordogni. Douée de la plus rare facilité de vocalisation, elle eut bientôt dépassé les espérances du professeur. Le premier essai de son talent fut fait au théâtre d'amateurs que le comte de Castellane avait fait construire dans son hôtel du faubourg Saint-Honoré. On y devait représenter *La duchesse de Guise*, opéra de M. de Flottow, alors à l'aurore de sa carrière de compositeur. Des amateurs distingués, appar-

(1) Bossut, *Histoire des Mathématiques*, tome II, p. 132 et suiv.

tenant à l'élite de la société, devaient chanter dans cet ouvrage; mais il fallait pour le rôle principal de femme un véritable talent d'artiste : on eut recours à Mlle de Lagrange, qui frappa l'auditoire d'étonnement et d'admiration par la manière dont elle chanta ce rôle. Les avis furent unanimes sur les succès qu'elle obtiendrait au théâtre si elle se rendait en Italie. Dès ce moment la résolution de Mme de Lagrange fut prise : elle partit avec sa fille pour Milan. Arrivée dans cette ville, Mlle de Lagrange prit des leçons de Mandanici (*voyez* ce nom), pour se préparer aux traditions de la scène italienne; mais ce maître ne tarda point à lui dire : *Mademoiselle, je ne sais plus ce que je pourrais vous apprendre*. Cependant, elle ne se faisait point illusion, et elle comprenait très-bien qu'il lui restait beaucoup à faire, parce que la vocalisation, si brillante qu'elle soit, n'est qu'une des qualités de l'art du chant. Après Mandanici, elle se confia aux soins de Lamperti, à cette époque le maître le plus renommé de l'Italie, et ce fut sous sa direction qu'elle acheva ses études au point de vue de l'art dramatique. Cependant, nonobstant l'opinion favorable des artistes italiens sur le talent de Mlle de Lagrange, il existait alors en Italie un préjugé contraire aux cantatrices françaises qui faisait hésiter les entrepreneurs à l'engager pour leurs théâtres : enfin, grâce à la protection de la famille *Medici*, elle fut engagée pour chanter a Varese, au mois d'octobre 1842, la *Chiara di Rosenberg*, de Louis Ricci. Le succès qu'elle y obtint eut un éclat extraordinaire; car elle dut répéter sa cavatine, et elle fut rappelée douze fois pendant le cours de la représentation. A Novare, où elle se rendit ensuite, son triomphe fut égal. Dans l'année suivante, elle chanta à Plaisance, puis à Pavie, et toujours elle rencontra la même faveur dans le public. En 1844 elle fut engagée à Modène pour chanter le *Corrado d'Altamura* de Frédéric Ricci, mauvais ouvrage qu'elle soutint pendant quelques représentations par le seul mérite de son chant. Dans la même année elle chanta les *Lombardi* de Verdi, et y produisit une vive impression. Après cette saison, elle fit un voyage en Hollande et en Belgique, puis elle alla chanter à Venise la *Marescialla d'Ancre* de Nini, qui tomba à plat, mais dans lequel tous les morceaux qu'elle chanta furent applaudis avec enthousiasme. De là elle alla à Bologne, où elle était engagée pour la *Linda de Chamounix* de Donizetti, elle y eut un brillant succès. Ce fut dans cette ville qu'elle chanta pour la première fois le *Stabat Mater* de Rossini, dans le palais de la princesse *Ercolani*, pour le jour de naissance de l'illustre maître (28 février). Les autres chanteurs de solos étaient le ténor Iwanoff et Zucchini, la meilleure basse italienne de ce temps. Rossini tenait le piano. Dès ce moment il prit un vif intérêt à cette jeune cantatrice, et lui donna des conseils sur les principaux rôles de ses ouvrages. Dans la même année (1845) elle fut engagée à Turin, puis (1846) elle chanta à Rovigo et à Trieste. Dans cette dernière ville elle eut des succès d'enthousiasme par la manière dont elle chanta l'*Ernani* de Verdi, la *Sonnambula* de Bellini, et le *Barbiere di Siviglia* de Rossini. Ce fut à la suite de ce succès que Mlle de Lagrange fut appelée à la *Scala* de Milan, et qu'elle y produisit une profonde sensation dans la *Norma*.

En 1848, Mlle de Lagrange se trouvait à Vienne avec sa mère, qui ne l'avait jamais quittée et lui avait prodigué ses soins dans les commencements difficiles de sa carrière. Elle était engagée pour le théâtre italien de cette ville, et venait d'épouser M. Stankowich, gentilhomme russe, lorsque la révolution éclata en Autriche. Bientôt les événements devinrent si graves, que les théâtres de la capitale furent fermés. Mme de Lagrange revint alors à Paris avec son mari et sa mère. L'administration de l'Opéra lui proposa un engagement à cette époque; elle ne l'accepta que conditionnellement, voulant d'abord s'essayer dans le genre de musique de ce théâtre, dont elle n'avait pas l'habitude et qui a peu d'analogie avec le caractère de son talent. Elle y débuta dans la traduction d'*Otello*, le 1er décembre 1848, n'y réussit que médiocrement, et prit le parti de décliner l'engagement qui lui était offert. Depuis lors elle a obtenu de grands succès à Vienne, à Berlin, à Pétersbourg, dans les États-Unis d'Amérique, dans l'Amérique du Sud et au Brésil, où elle a passé plusieurs années avec des avantages énormes. Au moment où cette notice est écrite (1862), Mme de Lagrange chante à l'Opéra de Madrid avec ses succès habituels.

LAGUERRE (Élisabeth-Claude JACQUET DE), née à Paris, en 1669, se fit remarquer dès ses premières années par ses heureuses dispositions pour la musique. A peine âgée de quinze ans, elle parut à la cour et charma Louis XIV par son talent sur le clavecin; cette circonstance engagea Mme de Montespan à la garder trois ou quatre ans chez elle. Elle épousa ensuite Marin De Laguerre, organiste de Saint-Séverin et de Saint-Gervais, dont elle eut un fils, qui à l'âge de huit ans étonnait ceux qui l'entendaient jouer du clavecin, mais qui mourut dans sa dixième année. Mme De Laguerre possédait un talent remarquable, pour son temps, dans l'art de préluder et d'improviser sur l'orgue et le clavecin. En 1694, elle fit représenter à l'Académie royale de mu-

sique *Céphale et Procris*, grand opéra de sa composition. Elle a publié trois livres de cantates à voix seule, un livre de pièces de clavecin, et un recueil de sonates pour le même instrument. En 1721 elle fit exécuter, dans la chapelle du Louvre, un *Te Deum*, pour la convalescence du roi. Elle mourut à Paris, le 27 juin 1729, à l'âge de soixante-neuf ans, et fut inhumée à Saint-Eustache.

LAGUERRE (Marie-Joséphine), cantatrice à l'Académie royale de musique, naquit à Paris, en 1755. Admise d'abord dans les chœurs, en 1774, elle débuta en 1776 par le rôle d'*Adèle de Ponthieu*, musique de La Borde, et joua avec succès, au mois de juin de la même année, celui d'*Alceste*, qui venait d'être créé par sa rivale, Rosalie Levasseur. Douée d'une voix pure et touchante, plus jeune et plus jolie que Mlle Levasseur, avec qui elle partagea le premier emploi en 1788, à la retraite de Mlle Arnould, elle aurait acquis une grande réputation si son inconduite n'eût avili ses talents et arrêté leurs progrès. Piccinni lui avait enseigné son rôle d'*Iphigénie en Tauride*, qu'elle chanta fort bien à la première représentation; mais à la seconde elle était ivre en entrant en scène; elle chancelait et balbutiait au point d'exciter le rire et les huées du public. Mlle Arnould dit plaisamment à cette occasion que c'était *Iphigénie en Champagne*. Elle mourut à Paris, le 14 février 1783, à l'âge de vingt-huit ans. On trouva dans son portefeuille sept à huit cent mille francs en billets de la caisse d'escompte; et elle laissa en outre 40 mille livres de rente, deux maisons et beaucoup de bijoux.

LAHALLE (Pierre), est né à Rouen, le 9 novembre 1785, d'une bonne famille du pays de Caux. Il était encore enfant lorsqu'il perdit son père, négociant aisé, dont la fortune fut ensuite dilapidée. Jeune encore, il se rendit à Paris et s'y livra à l'étude des mathématiques. Peu fortuné, il chercha des ressources pour son existence dans l'enseignement de cette science. Il a publié aussi divers ouvrages originaux ou traduits de l'anglais, et a coopéré à la rédaction de plusieurs journaux, entre autres au *Mercure du dix-neuvième siècle*, auquel il a fourni plusieurs articles relatifs à la musique, ainsi qu'au supplément de la *Biographie universelle des contemporains*, publiée par Rabbe et M. de Boisjolin; mais aucun de ces travaux n'a pu le tirer de sa position précaire ni lui créer une position dans le monde littéraire. Après la révolution de juillet 1830, un des anciens amis de M. Lahalle, ayant été nommé préfet d'un département, l'emmena avec lui pour s'aider de ses conseils et de son expérience, et celui-ci quitta Paris; malheureusement une santé délabrée et la perte totale de la vue ne laissait d'autre espoir à ce littérateur que de voir bientôt arriver la fin d'une vie agitée et malheureuse. M. Lahalle a publié un livre intitulé : *Essai sur la musique, ses fonctions dans les mœurs, et sa véritable expression ; suivi d'une bibliographie musicale;* Paris, Rousselon, 1825, 1 vol. in-18 de 196 pages. Cet ouvrage, dont le style est agréable, ne renferme que des vues d'une esthétique vague, dont les applications ne présentent point d'utilité pour l'art. Les réflexions de l'auteur contre l'imitation en musique, insérées dans le chapitre intitulé *Bornes de l'art* (p. 74 et suiv.), sont ce qu'il y a de plus utile dans le livre.

LAHARPE (Jean-François DE), critique célèbre et poëte, naquit à Paris, le 20 novembre 1739. De brillantes études faites au collége d'Harcourt lui préparèrent des succès; mais son début ne fut point heureux. Quelques vers satiriques contre le directeur de ce collége lui furent attribués, et le firent enfermer d'abord à Bicêtre, ensuite au For-Lévêque. A l'âge de vingt ans il publia ses premières productions, qui consistaient en plusieurs héroïdes, genre de poésie alors à la mode. Quelques tragédies, parmi lesquelles on remarque *Warwick*, *Philoctète* et *Virginie*, des discours, des éloges et des poëmes couronnés par l'Académie française et par quelques autres sociétés littéraires, les traductions de Suétone et de la Lusiade de Camoëns, enfin la rédaction du *Mercure de France*, et l'*Abrégé de l'histoire générale des voyages* de l'abbé Prévost, remplirent sa vie jusqu'en 1786. A cette époque il commença au lycée le cours de littérature française, qu'il continua pendant quatre ans, dont il a publié ensuite la rédaction, et qui est un de ses plus beaux titres au souvenir de la postérité. Après avoir adopté avec enthousiasme les principes de la révolution française, et même après avoir porté jusqu'au fanatisme l'ardeur des réformes démagogiques, il chanta la palinodie, attaqua ce qu'il avait encensé, se fit exiler de Paris, y revint, reprit son cours, et mourut le 11 février 1803, dans sa soixante-quatrième année. En 1777 Laharpe était chargé de la rédaction du *Journal de politique et de littérature*; il y fit insérer, le 5 mars, à propos d'une reprise d'*Iphigénie en Aulide*, une critique de la musique de Gluck, qui lui attira une piquante réponse de Suard, dans le *Journal de Paris*, sous le pseudonyme de l'*Anonyme de Vaugirard*. Laharpe publia, le 25 du même mois, dans son Journal une assez longue réplique, qui fut suivie de plusieurs autres lettres de l'anonyme. Le

5 octobre de la même année Laharpe rentra dans cette polémique, et publia un long article critique à propos de l'annonce d'*Armide*. Ce fut le signal d'une nouvelle lutte, plus ardente que la première : des réponses de tous genres furent adressées au critique. Toutes ces pièces ont été réunies dans le volume intitulé *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck*. Longtemps après, Laharpe a reproduit ses idées sur ce sujet dans son *Cours de Littérature* (IIIe partie, liv. 1er, chap. 6, IVe section), mais avec beaucoup plus de développement.

LA HIRE (Philippe de), géomètre, professeur de mathématiques et d'architecture au Collége de France, et membre de l'Académie royale des sciences, né à Paris, en 1640, y mourut, le 21 avril 1719. Parmi les nombreux mémoires qu'il a fournis à la collection de l'Académie royale des sciences, on remarque celui qui a pour titre : *Explication des différences des sons de la corde tendue sur la trompette marine* (Tom. IX, pages 500-529). Ce mémoire a été reproduit dans les *Œuvres mesleés de M. De La Hire*, Amsterdam, 1759, in-4° (pages 330-350). La plupart des faits indiqués dans ce mémoire sont empruntés à la 16e proposition du traité de musique du P. Dechalles (*Cursus seu mundus mathematicus*, tom. IV, pag. 23), particulièrement l'explication du phénomène des battements du pied du chevalet sur la table d'harmonie, lorsque l'archet met en vibration énergique la corde de la trompette marine. Savart (*voyez* ce nom) a fait de nouvelles expériences sur ce phénomène. On a aussi de La Hire des *Expériences sur le son*, dans le volume des Mémoires de l'Académie royale des sciences de 1716 (p. 262-268).

LAHMEYER (J.-F.), maître de musique du séminaire et organiste de l'église Saint-Égide, à Hanovre, est auteur d'un ouvrage qui a pour titre : *Handbuch der Harmonielehre, oder Anweisung zur Theorie der Musik. Zunæchst zum Selbstunterricht für Seminaristen, und angehende Orgelspieler bestimmt* (Manuel de la science de l'harmonie, ou instruction sur la théorie de la musique, etc.), Hanovre, 1823, in-fol. Cet ouvrage a pour base la théorie de Gottfried Weber (*voy.* ce nom).

LAHOU (Jean-François-Joseph), né à Lille, le 10 avril 1798, a été admis comme élève au Conservatoire de Paris, en 1815. Après y avoir fini ses études, il entra au théâtre de l'Odéon comme première flûte, pendant les années 1818 et 1819; puis il fut appelé en Hollande, où il eut pendant deux ans les fonctions de chef de musique du 9e régiment. Devenu, en 1822, première flûte du Théâtre Royal de Bruxelles, il conserva cette place pendant quinze ans, et y joignit le titre de première flûte solo du roi des Pays-Bas. A l'époque de l'organisation du Conservatoire de Bruxelles, il y fut nommé professeur. On lui doit des élèves distingués, parmi lesquels on remarque MM. Aerts, Derudder, Léonard et Demeurs. N'ayant pas voulu adopter la flûte de Bœhm, que le directeur du Conservatoire voulait introduire dans l'école, Lahou donna sa démission et fut remplacé par son élève Demeurs. Il établit un hôtel pour les voyageurs; mais cette affaire n'ayant pas réussi, sa tête se dérangea, et il mourut aliéné le 12 janvier 1847. On a de cet artiste : 1° Concerto pour flûte; Anvers, Schott. — 2° Fantaisies et airs variés pour flûte principale. — 3° Trois duos pour 2 flûtes.

LAHOUSSAYE (Pierre), violoniste distingué, naquit à Paris, le 12 avril 1735. Doué des plus heureuses dispositions, il apprit seul la musique à l'âge de sept ans, et parvint, sans avoir eu de maître, à jouer agréablement du violon. Piffet, musicien de l'Opéra, surnommé *le grand nez*, lui donna ensuite des leçons et le mit en état de jouer au concert spirituel, avant d'avoir atteint sa dixième année. Quelque temps après, Lahoussaye fut introduit chez le comte de Senneterre, où il eut le bonheur d'entendre les plus célèbres violonistes de l'époque, entre autres Pagin, Gaviniès, Pugnani, Giardini, Van Malderc, et Dominique Ferrari. Rassemblés un jour dans cette maison, plusieurs de ces artistes jouèrent chacun une sonate : remarquant l'enthousiasme du jeune homme, Ferrari lui présenta son violon, et Lahoussaye, après avoir préludé d'une manière brillante, exécuta de mémoire plusieurs traits de la sonate de Tartini qu'il venait d'entendre. Des félicitations lui furent adressées par ces maîtres habiles, et Pagin le prit pour son élève; puis le fit entrer chez le comte de Clermont, en qualité de violoniste de ses concerts. Cependant un vif désir de voir et d'entendre Tartini tourmentait Lahoussaye, malgré l'heureuse position où il se trouvait. Une occasion favorable se présenta pour réaliser ses vœux à cet égard. Le prince de Monaco le prit à son service et l'emmena en Italie. Arrivé à Padoue, son premier soin fut de se rendre à l'église où Tartini devait jouer un concerto. *Rien*, disait-il longtemps après, *ne saurait exprimer la surprise et l'admiration que me causèrent la justesse, la pureté du son, le charme de l'expression, la magie de l'archet, enfin*

toutes les perfections dont le jeu de Tartini venait de m'offrir le modèle. Ce grand artiste l'accueillit avec bonté, et, retrouvant en lui les principes de son école, que le jeune violoniste avait puisés chez Pagin, il lui donna des leçons.

Rappelé par le prince de Monaco, Lahoussaye dut s'éloigner à regret de Padoue; mais arrivé à Parme, il y trouva un engagement avantageux à la cour de l'infant don Philippe et l'accepta. Tractta était alors maître de chapelle du prince; il enseigna au jeune violoniste les éléments de la composition, et lui fit écrire, pour l'exercer, beaucoup d'airs de ballets dans ses opéras. Comblé de témoignages de bonté par le prince, mais désireux de revoir encore celui qu'il appelait le *maître des maîtres*, Lahoussaye retourna à Padoue près de Tartini, dont il reçut encore des leçons jusqu'en 1769. Devenu ensuite chef d'orchestre dans plusieurs grandes villes de l'Italie, il déploya un rare talent dans l'exercice de cet emploi. Après quinze ans de séjour dans ce pays, il suivit Guglielmi à Londres en 1772, pour y diriger l'orchestre de l'Opéra italien. De retour à Paris en 1775, il y eut en 1779 la direction de l'orchestre du concert spirituel, et en 1781 celle de l'orchestre de la Comédie italienne. En 1790 il partagea avec Puppo les fonctions de chef d'orchestre du théâtre de *Monsieur*, qui prit ensuite le nom de *théâtre Feydeau*. Il occupait encore ce poste en 1800, et je l'y ai connu, dirigeant l'orchestre de cette époque avec un rare talent. C'était un beau vieillard, dont la figure calme, les traits réguliers, et les cheveux blancs flottant sur ses épaules, inspiraient le respect. A la réunion des deux théâtres Favart et Feydeau, il perdit son emploi, et ce digne artiste, qui avait rendu tant de services à l'art et en particulier au théâtre, fut mis à la retraite sans obtenir de pension. A l'origine de la formation du Conservatoire, il avait été nommé un des professeurs de violon de cette école : compris au nombre des maîtres dont la réforme fut décidée en 1802, il perdit encore cette place. On dit que le chagrin qu'il eut des malheurs qui le frappaient dans sa vieillesse le porta à des excès d'intempérance dans ses dernières années, et qu'il tomba dans une profonde misère. Le besoin l'avait obligé d'accepter une place de second violon à l'Opéra; mais en 1813 la diminution de ses forces et une atteinte de surdité ne lui permirent plus de faire son service, et il fut réformé. Il est mort à Paris, vers la fin de 1818, à l'âge de soixante-dix-neuf ans. Peu de violonistes ont eu une manière plus grande et plus belle que Lahoussaye : la justesse de son intonation était parfaite, et le son qu'il tirait de l'instrument était pur et vigoureux. Je me souviens de lui avoir entendu jouer la *sonate du Diable*, de Tartini, de manière à exciter autant d'étonnement que de plaisir, quoiqu'il ne fût déjà plus jeune. Il a publié à Paris un œuvre de sonates pour le violon, et a laissé en manuscrit douze concertos d'église pour le même instrument, sept œuvres de sonates, et trois œuvres de duos. On ignore qui a recueilli ses manuscrits après sa mort.

LAINEZ ou **LAINÉ** (ÉTIENNE), acteur de l'Opéra, était fils d'un jardinier et naquit à Vaugirard, près de Paris, le 23 mai 1753. On dit que Berton (père), directeur de l'Opéra, l'ayant entendu chanter dans une rue où il vendait de la laitue, et lui trouvant une assez bonne voix et de la justesse, le demanda à ses parents, et lui fit apprendre la musique. Lainez parut en public pour la première fois en 1770, à l'époque du mariage de Louis XVI, dans un acte de ce qu'on appelait alors des *Fragments*. Il fut ensuite admis à l'école de chant et de déclamation de l'Opéra (en 1771), et débuta en 1773, dans des rôles de peu d'importance. Ses succès le firent choisir pour doubler Legros dans *Alceste*, en 1777, et dans *Armide*, l'année suivante. Après que Legros eut pris sa retraite, il devint chef de l'emploi de premier ténor, appelé alors *haute-contre*, et pendant quarante-deux ans que dura sa carrière théâtrale, il créa beaucoup de rôles qui lui firent plus d'honneur comme acteur que comme chanteur, particulièrement ceux d'Énée dans *Didon*, de Dardanus, de Rodrigue dans *Chimène*, de Polynice dans *Œdipe à Colone*, de Licinius dans *La Vestale*, de Trajan, de Cortez, etc. Une physionomie expressive, une démarche noble et aisée, une action dramatique pleine de chaleur, étaient les qualités qui distinguaient cet acteur et lui procuraient de brillants succès, quoiqu'il portât souvent l'énergie jusqu'à l'exagération. A l'égard de son chant, on ne peut rien imaginer de plus ridicule. Une voix criarde et chevrotante, l'absence de toute éducation vocale, si ce n'est d'une articulation fort nette du récitatif; des sons gutturaux ou nasards mêlés à des cris; voilà ce qu'on remarquait dans le chant du premier ténor de l'Académie royale de musique, et ce qui inspirait autant d'étonnement que de dégoût aux étrangers qui l'entendaient. Dès le commencement de la révolution de 1789, Lainez montra son attachement à la cause de la royauté. Applaudi et couronné par le parti royaliste à la fin de 1791, pour avoir chanté avec enthousiasme dans Iphigénie en Aulide : *Chantons, célé-*

brons notre reine, il fut sifflé à outrance quelques jours après par le parti contraire, qui le contraignit à s'excuser, à protester de son civisme, et à fouler aux pieds la couronne qui lui avait été décernée. Il se vengea de cette humiliation, après le 9 thermidor, par sa véhémence lorsqu'il chantait *le Réveil du peuple*, au commencement de chaque soirée. Lainez se retira de l'Opéra le 1er janvier 1812; puis il alla donner quelques représentations à Marseille et à Lyon. Dans la même année il se chargea de la direction du théâtre de cette dernière ville; mais cette entreprise ne fut point heureuse; elle le ruina, et il fut obligé de l'abandonner, vers la fin de 1816. Il revint alors à Paris, essaya de reparaître à l'Opéra, dans *Arvire et Evelina*, mais il ne parut plus supportable, et ne se soutint jusqu'à la fin de la représentation qu'à la faveur du souvenir de ses anciens services. Il retourna à Marseille, y resta quelques mois, puis revint encore à Paris, où il obtint, en 1817, une place de professeur de déclamation lyrique au Conservatoire de musique. Les chagrins et les infirmités empoisonnèrent ses dernières années. Il mourut le 15 septembre 1822, des suites de l'opération de la taille, dans la soixante-dixième année de son âge.

LAIOLLE. *Voyez* LAYOLLE.

LALANDE (Michel-Richard de), surintendant de la musique de Louis XIV et de Louis XV, naquit à Paris, le 15 décembre 1657, de parents pauvres. Son père était tailleur. Lalande fut le quinzième enfant de ce pauvre homme. Placé comme enfant de chœur dans l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, il y apprit la musique sous la direction de Chaperon, qui l'affectionnait à cause de sa jolie voix. La nature l'avait doué d'un esprit sérieux qui le portait au travail, et telle était son ardeur à l'étude, qu'il y passait souvent les nuits. Il apprit presque seul à jouer du violon, du clavecin, de la basse de viole et de plusieurs autres instruments. A quinze ans il perdit sa voix par la mue, et sortit de la maîtrise où il avait été élevé. Un de ses beaux-frères le reçut généreusement chez lui, et donna chaque semaine des concerts pour qu'il eût occasion de se faire connaître. Le violon était l'instrument dont il jouait alors mieux que d'aucun autre; il paraît toutefois qu'il n'y était pas des plus habiles, même pour son temps, car s'étant présenté à Lulli pour être admis dans son orchestre, il ne fut point agréé. Le mauvais succès de sa démarche lui causa tant de chagrin, que de dépit il brisa son violon, et qu'il renonça pour toujours à cet instrument. Il se remit alors à l'étude de l'orgue, et y fit de si grands progrès, qu'on le choisit pour desservir à la fois quatre orgues des églises de Paris, savoir, celles de Saint-Gervais, de Saint-Jean, des Jésuites et du petit Saint-Antoine. Le P. Fleuriau lui confia la composition des symphonies et des chœurs de plusieurs tragédies destinées au collège des Jésuites : on fut satisfait de son travail. Plus tard il se présenta au concours pour la place d'organiste du roi : Louis XIV l'entendit à Saint-Germain, et Lulli, juge de ce concours, déclara que si la place devait être donnée au plus habile, elle lui appartenait; mais on le trouva trop jeune. Ce fut la seule fois que Lulli rendit justice à Lalande; on a fait la remarque qu'il ne savait pas le nom du concurrent lorsqu'il prononça en sa faveur.

Le maréchal de Noailles avait choisi Lalande pour enseigner la musique à ses filles; sur sa recommandation, le roi confia au jeune artiste l'éducation musicale des princesses qui furent ensuite duchesse d'Orléans et Madame la Duchesse. Reconnaissant des bontés du monarque, l'artiste mit tant de zèle dans l'exercice de ses fonctions, qu'il ne sortit du château de Versailles pendant trois ans que pour aller passer les nuits à Clagny, où Louis XIV lui avait donné un logement. Ce prince, qui aimait la personne et les talents de Lalande, le combla de faveurs. D'abord il lui donna la charge de maître de la musique de sa chambre; puis, en 1683, après la retraite des surintendants de la chapelle Dumont et Robert, lorsqu'il fut décidé qu'il y en aurait quatre qui serviraient par quartier, il lui accorda une de ces places. On rapporte à ce sujet que Robert, qui se retirait, ayant présenté Goupillet, l'archevêque de Reims Minoret, et Lulli son élève Colasse, chacun exaltant le mérite de son protégé et discutant le choix du quatrième surintendant, le roi leur dit : « Messieurs, j'ai accepté « ceux que vous m'avez présentés; il est juste « que je choisisse à mon tour un sujet de mon « goût, et c'est Lalande que je prends pour « remplir le quartier de janvier. » Le choix de Louis XIV était le meilleur, car Lalande fut le plus habile compositeur français de son temps pour la musique d'église. En 1684, le roi lui fit épouser Anne Rebel, qui passait pour la meilleure cantatrice de sa chambre, fit les frais de la noce et dota la jeune femme. Lalande eut deux filles de ce mariage. Elles étaient douées de belles voix; leur père ne négligea rien pour en faire des musiciennes distinguées. En 1704, il les fit entendre à Louis XIV, qui, charmé de leur talent, les admit dans sa chapelle, et donna à chacune mille livres de pension. *La satisfaction que donnaient à Lalande des filles d'un tel mérite*, dit un historien de la musique, *ne fut*

pas de longue durée : la petite vérole les lui enleva en douze jours, à la même époque où la mort du dauphin mit toute la France en deuil. Ces jeunes cantatrices moururent en 1711. Quelques jours après ce funeste événement, Lalande parut à la cour; il n'osait approcher du roi, mais ce prince l'appela et lui dit : « Vous avez « perdu deux filles qui avaient bien du mérite; « moi j'ai perdu Monseigneur. » Puis il ajouta, en lui montrant le ciel : « Lalande, il faut se soumettre. » A toutes ses largesses précédentes en faveur du surintendant de sa chapelle, le roi ajouta successivement le don de plusieurs pensions, dont une de six mille livres sur l'Opéra, qui fut ensuite supprimée par arrêt du conseil, celui du cordon de l'ordre de Saint-Michel; enfin, il réunit dans sa personne les quatre places de maître de sa chapelle, avec tous leurs émoluments et avantages.

En 1722, Lalande perdit sa femme : le chagrin qu'il en eut lui fit désirer la solitude et le repos; il supplia le roi de permettre qu'après quarante-deux ans de service il remît, gratuitement et sans aucune réserve, trois quartiers de l'emploi de maître de musique de la chapelle. Il présenta pour le remplacer Campra, Bernier et Gervais. Le roi (ou plutôt le régent, car Louis XV n'était âgé que de douze ans) récompensa le désintéressement de Lalande par une pension de trois mille livres. Cet artiste remarquable s'était remarié en 1723 à Mlle de Cury, fille d'un chirurgien de la princesse de Conti; il mourut le 18 juin 1726, à l'âge de soixante-sept ans, après en avoir employé quarante-cinq au service de la cour.

Lalande a composé soixante motets avec chœurs et orchestre pour le service de la chapelle de Versailles; ils ont été publiés avec beaucoup de luxe aux frais du roi, et divisés en vingt livres qui se relient ordinairement en dix volumes. Ces compositions, qui étaient d'un style nouveau en France à l'époque où elles parurent, démontrent que Lalande était doué d'imagination, et qu'il possédait surtout l'art de bien exprimer les paroles. Cependant les éloges qu'on en a faits sont exagérés; rien n'est plus ridicule que de voir dans La Borde que *c'est depuis Lalande que les étrangers accordent aux Français la primauté dans la musique d'église sur toutes les nations de l'Europe* (Essai sur la musique, t. III, p. 440). En supposant qu'il ne soit question que de la musique d'église du style concerté, et du temps où Lalande écrivait, comment se fait-il que La Borde ait ignoré que toutes les formes de ce style se trouvent dans les ouvrages de Carissimi, et que Lalande l'a seulement approprié au goût français? Ce compositeur eut incontestablement plus de génie que les Goupillet, les Minoret, et les autres faiseurs de musique d'église qu'on trouvait en France à la fin du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième; mais ses productions paraîtraient bien pâles à côté de celles de Hændel et de Bach, qui furent presque ses contemporains. Lalande a écrit aussi la musique de *Mélicerte*, comédie de Molière, mêlée de chants, et le ballet des *Éléments*, dont le poëte Roi avait fait les paroles. L'acte du *Feu* a été joué longtemps avec succès : il formait à lui seul une pièce entière. Ces ouvrages sont restés en manuscrit. Titon du Tillet assure que Lalande a travaillé à plusieurs opéras, mais qu'il n'a jamais permis qu'on en jouât rien sous son nom.

LALANDE (JOSEPH-JÉRÔME LEFRANÇAIS DE), célèbre astronome, né à Bourg (Ain), le 11 juillet 1732, fit ses études chez les jésuites, se fit recevoir avocat au barreau de Paris, et commença la pratique chez un procureur. Plus tard il abandonna la carrière du droit pour l'astronomie, qu'il étudia sous Messier, puis sous Lemonnier. Infatigable au travail, il fit beaucoup d'observations, et publia un grand nombre de livres; mais il avait l'esprit étroit, et jamais il ne comprit la science dont il s'occupa pendant plus de cinquante ans, que dans le mécanisme de ses détails. Il mourut à Paris, le 4 avril 1807. Pendant les années 1765 et 1766, il avait fait un voyage en Italie, dont la relation, beaucoup trop prolixe, a été publiée sous le titre de *Voyage d'un Français en Italie*; Paris, 1769, 8 vol. in-8°, et 1786, 9 vol. in-12. On y trouve beaucoup de renseignements sur la musique et les musiciens de l'Italie à cette époque.

LALANDE (HENRIETTE-CLÉMENTINE MÉRIC), et non *Marie*, comme elle est appelée dans la *Biographie portative des contemporains*, n'est point fille d'un comédien, mais d'un directeur de musique d'une troupe de province, nommé *Lamiraux-Lalande*. Elle naquit à Dunkerque, en 1798. Son père lui enseigna les éléments de la musique. Sa voix avait de la fraîcheur et du timbre, et son intelligence ainsi que sa mémoire étaient parfaites. On ne lui donna d'abord d'autre éducation vocale que les rôles qu'on lui fit apprendre. En 1814, elle parut pour la première fois au théâtre de Nantes, et son début fut heureux. Je l'entendis à Douai, en 1815; elle était alors une des plus agréables actrices d'opéra-comique qu'on pût entendre sur les théâtres de province. Jusqu'en 1822, elle continua de jouer dans les villes les plus importantes de France, et partout avec succès. Le bruit de son talent

d'instinct était parvenu à Paris, et l'administration du *Gymnase dramatique*, qui avait obtenu l'autorisation de faire jouer l'opéra-comique sur son théâtre, lui offrit un engagement qu'elle accepta. Elle était alors âgée de vingt-quatre ans. Mais à peine fut-elle arrivée à Paris, qu'elle comprit, en écoutant les bons chanteurs du théâtre italien, que les premières notions de l'art lui manquaient absolument. Sa voix s'était développée, avait acquis du timbre et de la souplesse; mais elle ignorait les principes de l'émission du son et de la vocalisation. Garcia lui enseigna de cet art ce qui était indispensable pour chanter le rôle d'*Angelique*, dans *Les Folies amoureuses*, pasticcio arrangé par Castil-Blaze sur des morceaux tirés des opéras de Rossini, de Cimarosa, de Paer et de Generali. Elle parut pour la première fois à Paris dans ce rôle le 3 avril 1823, et le succès qu'elle y obtint fit naître les plus belles espérances pour son avenir. Ce fut à cette époque qu'elle devint la femme de Méric, alors corniste au théâtre de l'Opéra-Comique. Un engagement avait été offert à Mme Lalande par l'administration de ce dernier théâtre; mais elle suivit le conseil qui lui fut donné par Garcia d'aller en Italie. Arrivée à Milan en 1824, elle y prit des leçons de Bonficili, puis de Banderali. Au mois de novembre de la même année, elle se rendit à Venise, où elle débuta dans la saison du carnaval. Ignorée dans cette ville aussi bien que dans tout le reste de l'Italie, elle ne fut point annoncée avec éclat; mais à peine eut-elle été entendue, que sa réputation s'étendit avec rapidité. Elle chanta pendant cette saison, avec un succès toujours croissant, dans l'*Egilda* de Pavesi, dans l'*Ilda d'Avenel*, de Moriacchi, et dans le *Crociato* de Meyerbeer. Morlacchi, qui l'avait entendue et qui avait reconnu en elle les qualités d'un beau talent, la fit engager immédiatement pour le théâtre de Munich, où elle joua au printemps suivant dans l'*Élisabeth*, la *Semiramide* et le *Mosè* de Rossini, *Don Juan* de Mozart et *Egilda* de Pavesi. Rappelée ensuite en Italie, elle chanta à la foire de Brescia dans *La Donna del Lago* et dans *Rosa bianca e Rosa rossa* de Mayer; puis elle alla à Crémone pour l'ouverture du nouveau théâtre, et enfin elle retourna à Venise, où la rappelait le désir de tous les amateurs. Elle y chanta avec de nouveaux succès l'*Alcibiade* de Cordella, le *Mosè*, la *Zelmire* de Rossini, et l'*Ordeno ed Artulla* de Pavesi. Depuis lors jusqu'à la fin de 1829 elle se fit entendre sur les principaux théâtres de l'Italie, et partout elle excita l'enthousiasme. Il paraît toutefois que vers les derniers temps une altération commença à se faire sentir dans son organe, car lorsqu'elle parut au théâtre Favart, à Paris, le 2 octobre 1830, dans l'*Ultimo giorno di Pompeia* de Pacini, on ne lui trouva pas le charme qui lui avait procuré ses succès en Italie. Après un assez long séjour à Paris, où sa voix ne parut pas recevoir d'amélioration sensible, elle s'est, dit-on, rendue en Espagne en 1833. Aucun renseignement ne m'est parvenu depuis lors sur cette cantatrice.

Une notice biographique sur Mme Méric-Lalande a été publiée avec son portrait dans l'almanach musical intitulé : *Teatro della Fenice*, Venise, 1826, in-18.

LALLEMAND (Jean-Baptiste-Joseph), médecin de Stanislas, roi de Pologne, né à Langres, le 28 août 1705, vivait encore en 1762. Il était à cette époque directeur de la Faculté de médecine de Paris. Au nombre de ses ouvrages, il y en a un qui a pour titre : *Essai sur le mécanisme des passions en général;* Paris, 1751, in-12. Il y traite des effets de la musique, et analyse la manière dont le chant et la musique instrumentale agissent sur les passions.

LALOUETTE (Jean-François), ou LALLOUETTE, né à Paris, en 1651, apprit la musique à la maîtrise de Saint-Eustache et eut des leçons de violon de Guy-Leclerc, violon de la grande bande du roi. Lulli, qui lui enseigna la composition, le prit pour un des violons de son orchestre, lorsqu'il eut l'entreprise de l'Opéra. Lalouette, qui passait pour un des meilleurs violonistes de son temps, fut ensuite chef d'orchestre du même spectacle et battit la mesure pendant neuf ans. Il était quelquefois employé par Lulli pour écrire les récitatifs de ses opéras et remplir les parties des instruments; car Lulli n'écrivait souvent que les parties vocales et la basse; mais on dit que ce compositeur jaloux l'obligea de céder sa place de chef d'orchestre à Colasse, parce qu'il s'était vanté d'avoir composé quelques-uns des plus beaux airs des opéras de son maître. Cet événement arriva en 1684. Neuf ans après, Lalouette obtint la place de maître de chapelle de l'église métropolitaine de Rouen; mais il ne la garda que deux ans, s'étant retiré au mois de mars 1695 pour accepter l'emploi de maître de chapelle à l'église Notre Dame de Versailles. Il mourut dans cette ville, le 1er septembre 1728, à l'âge de soixante-dix-sept ans. Cet artiste composa la musique de plusieurs ballets et intermèdes pour l'Opéra; ces ouvrages sont restés en manuscrit. On a gravé de sa composition : 1° Motets à plusieurs voix, 1er livre, Paris, in-fol., sans date. — 2° *Miserere*, 2e livre de motets, ibid.

LA MANIÈRE (Expère de), harpiste et

professeur de son instrument, né à Laon, s'établit à Paris en 1784 : il y vivait encore en 1802. Ce musicien a eu un moment de vogue parmi les amateurs de harpe, par les recueils d'airs variés qu'il a publiés pour cet instrument, chez Boyer et chez Imbault. Le huitième de ces recueils a paru en 1789, chez Sieber. On connaît aussi de Lamanière des préludes pour la harpe, œuvre 11, et des romances avec accompagnement de cet instrument, dont il avait composé les paroles et la musique.

LAMARCHE (François de), docteur en théologie, chanoine, conseiller et directeur de la chapelle de l'évêque d'Eichstadt, en Bavière, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il a publié un traité élémentaire de musique en forme de dialogue, à l'usage des élèves des écoles, sous ce titre : *Synopsis musica, oder Kleiner inhalt wie die Jugend und andere kurzlich und mit geringer Mühe in der Musica auch Instrumenten abzureichten;* Munich, 1656, in-8°.

LAMARCHE (Jean-Baptiste), médecin de la faculté de Paris, né en 1779, est auteur d'un mémoire intitulé : *Essai sur la musique, considérée dans ses rapports avec la médecine;* Paris, 1815, in-4°.

LAMARCK (Jean-Baptiste-Antoine de Monnet, chevalier de), naturaliste distingué, né le 1er avril 1744, à Bazantin, entre Bapaume et Albert, mort à Paris, le 18 décembre 1829, fut d'abord officier au régiment de Beaujolais, et plus tard directeur des herbiers du Cabinet d'histoire naturelle, professeur de zoologie, membre de l'Académie des sciences et de plusieurs autres sociétés savantes. On a de ce savant beaucoup d'ouvrages sur les sciences naturelles, particulièrement une *Histoire naturelle des animaux sans vertèbres*, qui jouit de beaucoup d'estime. Il n'est cité ici que pour un mémoire qui a été publié dans le Journal de physique (ann. 1800), et qui a paru séparément sous ce titre : *Mémoire sur la matière du son;* Paris, Belin, in-4° de 16 pages. Dans ce morceau curieux, Lamarck attribue les phénomènes du son non à la vibration de l'air et des corps sonores, mais à l'existence d'un fluide éthéré, très-subtil, *et d'une grande rareté.* C'est à ce même fluide qu'il attribue les phénomènes de la chaleur. Cette opinion, absolument contraire à toutes les théories, ne soutient pas le plus léger examen. Lamarck ne s'est point aperçu qu'il détruisait lui-même son système par l'excessive rareté de son fluide, car il est évident qu'il ne pourrait suffire à des émissions de masses sonores telles que de certains grands orchestres et des chœurs nombreux de chanteurs.

LAMARE (Jacques-Michel HUREL DE), célèbre violoncelliste, naquit à Paris, le 1er mai 1772, de parents peu fortunés dont il était le septième enfant, mais le fils unique. A l'âge de sept ans il entra chez les pages de la musique du roi, où son caractère aimant et généreux lui fit des amis de tous ses camarades, des professeurs et du gouverneur. Il y reçut une bonne éducation musicale et littéraire. Lorsqu'il eut atteint l'âge de quinze ans, Duport lui donna les premières leçons de violoncelle. Il semblait être né pour cet instrument; ses succès tinrent du prodige. Rentré dans sa famille avant d'atteindre sa dix-septième année, il vit bientôt après éclater les orages de la Révolution. La nécessité de pourvoir à son existence et à celle de ses parents lui fit chercher une ressource dans son talent, qu'un travail obstiné développait avec rapidité. En 1794 il entra à l'orchestre du théâtre Feydeau, et il y resta jusqu'en 1800. Les concerts de ce théâtre, si célèbres dans ce temps, lui fournirent l'occasion de se faire connaître et de se placer au premier rang parmi les violoncellistes français. Déjà il avait été admis au Conservatoire, en qualité de professeur de violoncelle; mais il ne garda pas longtemps cet emploi, car il partit au commencement de 1801 pour un voyage en Allemagne et en Russie. Arrivé à Berlin, il y fut présenté au prince Louis-Ferdinand de Prusse (*voy.* ce nom), qui l'accueillit avec le plus vif intérêt, s'enthousiasma pour son talent, et fit souvent de la musique avec lui. La dernière fois que Lamare vit ce prince, avant son départ pour la Russie, il en reçut une bague avec la demande de l'échanger contre une autre qui appartenait à l'artiste. Touché de tant de bonté, Lamare a conservé toute sa vie le souvenir de ce malheureux prince, si digne d'une meilleure destinée.

Arrivé en Russie, de Lamare y vécut alternativement à Pétersbourg et à Moscou, fut attaché au service de l'empereur, et donna des concerts où son talent excita toujours le plus vif enthousiasme. Son séjour en Russie se prolongea jusqu'à la fin de 1808. Il reprit alors la route de France par la Pologne et l'Autriche, et arriva à Paris au mois d'avril 1809. Au mois de mai suivant, il donna à l'Odéon un concert où son talent ne produisit pas l'effet que ses amis espéraient; une longue absence de cette ville lui avait laissé de l'incertitude sur le goût du public : il n'eut pas dans cette séance l'assurance qu'on attendait de lui. Depuis lors il ne parut plus en public à Paris; mais on l'entendit dans les cercles particuliers, et loin qu'on trouvât son talent diminué, on reconnut qu'il avait acquis plus de fini. Il était d'une habileté prodigieuse dans les difficul-

tes; mais il était surtout admirable lorsqu'il exécutait des quatuors ou qu'il accompagnait: aucun violoncelliste, à mon avis, n'entrait aussi bien que lui dans l'esprit de la musique, et n'en faisait aussi bien ressortir les beautés.

Dans un voyage qu'il fit en Normandie, il connut une dame qui, charmée de son beau talent et touchée par les excellentes qualités qu'elle remarquait en lui, devint sa femme, le 15 mai 1815. Dès lors il renonça à la carrière d'artiste, quoiqu'il continuât de l'être par son amour pour l'art. Il vécut heureux pendant quelques années; mais la perte de deux enfants lui causa un chagrin profond, qui paraît avoir été l'origine d'une phthisie du larynx à laquelle il succomba, le 27 mars 1823, à l'âge de près de cinquante-deux ans. Il cessa de vivre à Caen; mais il fut inhumé à Saint-Contest, près de cette ville, où il possédait une maison de campagne.

Il me reste à signaler un fait singulier, peu commun dans l'histoire des arts, et entièrement inconnu dans les pays étrangers, mais qui n'est un mystère pour aucun artiste français, et que la vérité m'oblige à publier. Il existe sous le nom de Lamare des concertos et des airs variés pour le violoncelle qui ont obtenu de brillants succès, et dont on a remarqué les formes originales autant que la piquante harmonie : tous ces ouvrages ont été composés par Auber pour son ami de Lamare. Telle était l'impossibilité où se trouvait celui-ci d'écrire lui-même de la musique analogue au caractère de son talent d'exécution, qu'il n'a jamais pu fournir à Auber le moindre trait qu'on pût intercaler dans un morceau. Ce ne fut pas sans peine que sa probité se résolut au subterfuge qui trompa le public sur le nom du véritable auteur de ces compositions; mais il ne pouvait faire connaître son talent d'exécution que dans de la musique composée spécialement pour lui; et pour écrire cette musique, Auber, qui ne se destinait point alors à la profession de compositeur, n'avait mis qu'à cette condition sa plume au service de son ami. Lorsqu'il se présenta des occasions de déclarer la vérité à ce sujet, de Lamare les saisit toujours avec empressement. Les compositions connues sous le nom de cet artiste sont : 1° Quatre concertos pour violoncelle et orchestre (en *la* mineur, *ré*, *si* bémol et *la* majeur); Paris, Pleyel. — 2° Air varié idem, op. 4, ibid. — 3° Duos pour 2 violoncelles, op. 5; Paris, Janet.

LAMARIOUSE (... DE), amateur de musique, né à Poitiers, dans les premières années du dix-neuvième siècle, s'est fait connaître par un opuscule qui a pour titre : *Considérations sur la musique;* Poitiers, imprimerie de Saurin, 1841, in-8° de 12 pages.

LAMBARDI (Jérôme), né à Venise, fut chanoine régulier du monastère de *lo Spirito Santo*, près de cette ville, et vécut au commencement du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître comme compositeur de musique d'église par les ouvrages intitulés : 1° *Psalmodia vespertina omnium solemnit. cum cantico Beatæ Virginis Mariæ octo vocum, cum basso ad organum, liber secundus.* In Cœnobio Sancti Spiritus, prope Venetia, 1605, in-4°. J'ignore quelle est la date de la publication du premier livre des psaumes à huit voix du P. Lambardi. Ces psaumes sont divisés en deux chœurs, chacun pour soprano, alto, ténor et basse, avec une double partie de basse pour l'orgue, laquelle a pour titre : *Armonia* (sic) *ex basibus desumpta organistis deserviens libri secundi psalmorum vespertinorum octonis vocibus*, etc. Cette double basse s'exécutait vraisemblablement l'une sur le clavier du grand orgue, l'autre par le clavier de pédale. Les notes de ces basses ne sont pas chiffrées, ce qui indique que la nouvelle invention de ces chiffres n'était pas encore généralement répandue : or, la partie de double basse n'étant ni chiffrée ni en partition avec les parties de chant, il est evident que l'organiste n'exécutait pas l'harmonie avec la main droite. — 2° *Salmi vespertini in ogni solennità dell' anno a cinque voci;* Venise, 1613, chez les héritiers d'Angelo Gardano. — 3° *Vespertina omn. solemn. psalmodia sex vocibus;* ibid., 1613, in-4°.

LAMBARDI (Camille), maître de chapelle de l'*Annunziata*, à Naples, vécut dans cette ville vers la fin du dix-septième siècle. On connaît sous son nom l'ouvrage qui a pour titre : *Responsori della Settimana santa, con il Benedictus, e Christus factus est, a due cori ;* Naples, 1692, in-4°.

LAMBERT, moine de l'abbaye de Saint-Hubert, ordre de Saint-Benoît, cité dans le *Cantatorium*, vivait en 1055. Les bénédictins Martenne et Durand, premiers éditeurs de cette importante chronique du onzième siècle, ont fait observer que la mention d'orgues qui s'y trouve est un fait très-remarquable à une époque où elles étaient d'une rareté excessive dans les monastères. D'après cette chronique, Lambert était organiste de l'abbaye de Saint-Hubert : c'est le plus ancien nom connu d'un artiste de ce genre.

LAMBERT (Pierre), musicien français, né à Noyon, en 1493, fut attaché à la chapelle pontificale, ainsi qu'on le voit par son épitaphe,

qui est dans l'église Saint-Augustin à Rome. Cette même épitaphe fait voir qu'il mourut à Rome, le 1er des calendes de septembre 1563, à l'âge de soixante-dix ans, et que *Nicolas Pollelius*, son élève, fut son exécuteur testamentaire. Enfin, le même document nous apprend que Lambert était né à Noyon. Voici cette épitaphe :

Petro Lamberto Belg. nervio
Noviodunensi
Summor. Pontif. Symphoniaco
Gravi viro inocentia
Et erga inopes admirabili mia
Nicolaus Pollelius
Cliens et testamenti executor
Municipi et patrono de se benemerenti
P.
Vixit annos LXX
Obiit 1 kal. sept. ann. Sal. MDLXIII.

Il est vraisemblable que c'est le même artiste qui est désigné par plusieurs écrivains italiens du seizième siècle sous les noms de *Lamberto il caldarino* (Lambert le petit chaudron) et de *Lamberto il caldarajo* (Lambert le chaudronnier), peut-être parce qu'il avait exercé d'abord cette profession. Quelques madrigaux de Lambert ont été imprimés avec ceux d'Antoine Barré, dans la collection qui a pour titre : *Primo libro delle Muse a quattro voci, Madrigali ariosi di Antonio Barré, et altri diversi autori*; Rome, Ant. Barré, 1555, in-4°.

LAMBERT (Michel), musicien et maître de chant à Paris, dans le dix-septième siècle, eut dans le monde élégant et à la cour la réputation d'un des meilleurs artistes de son temps. Il naquit en 1610, à Vivonne, dans le Poitou, fut enfant de chœur à la sainte chapelle de Champigny, et vint fort jeune à Paris, où Moulinier (*voyez* ce nom), charmé de son intelligence et de sa jolie voix, le fit entrer dans les pages de la musique de Gaston d'Orléans, frère de Louis XIII. Après plusieurs années passées dans cette situation, il en sortit, et se livra à l'étude de plusieurs instruments et de la composition. Plus tard, il reçut des leçons de chant de De Niel, ou De Niert, valet de chambre du roi et chanteur de sa musique. Ce De Niel avait suivi le maréchal de Créqui dans son ambassade à Rome. Il prit des leçons de chant dans cette ville, et communiqua la méthode italienne à Lambert lorsqu'il fut de retour à Paris. Lambert, qui avait mis à profit ses conseils, chantait d'une manière agréable; de plus, il jouait bien du théorbe, du luth et du clavecin. Le cardinal de Richelieu, dont la famille était du Poitou, l'admit près de sa personne, et lui promit de prendre soin de sa fortune; cependant il ne paraît pas que l'artiste en ait reçu d'autre faveur que celle de chanter dans ses assemblées (1).

Il ne paraît pas facile de décider quand a commencé la réputation de Lambert comme maître de chant et comme compositeur d'airs à la mode. Mersenne, dont le livre de l'*Harmonie universelle* fut imprimé en 1636, ne cite pas son nom parmi ceux des musiciens connus de son temps; cependant Lambert était alors âgé de vingt-six ans. Ce qui paraît certain, c'est qu'il était alors plus homme de plaisir qu'artiste soigneux de sa renommée. Suivant les habitudes des jeunes gens de ce temps, il hantait les cabarets et s'y enivrait parfois. Dans l'une de ces maisons, appelée le cabaret du *Bel-Air*, et qui était tenue par un certain *Le Puis*, il vit la fille de l'hôte, lui trouva de la beauté, de l'esprit, une voix charmante, en devint amoureux, et l'épousa. Tallemant des Réaux rapporte, dans ses *Historiettes*, une autre anecdote, qui fait voir jusqu'où il se laissait aller quelquefois, même après son mariage. « Un jour, dit-il, que « notre Orphée s'était laissé entraîner dans une « de ces caves de vin muscat, *à la Croix du tiroir* (autrement dit *du trahoir*), il en sortit « la tête en compote, et en s'en retournant il « trouva Le Puis, son beau-père, qui lui dit « qu'il le cherchait, que le cardinal le demandait, « et qu'il y avait un carrosse au logis qui attendait il y avait longtemps. Il fallut aller; par « bonheur pour lui, il y avait ce jour-là deux « comédies chez le cardinal, l'une françoise, « l'autre italienne, durant lesquelles il dormit « fort bien. On soupa : il n'avait pas besoin de « souper, il employa encore ce temps à dormir; « il était dix heures quand on le fit chanter : il « n'eut jamais tant de voix. » Le même Tallemant dit aussi que le mariage de Lambert ne fut pas des plus heureux, et que sa femme mourut de chagrin, au bout de trois ou quatre ans, laissant une fille, Madeleine Lambert, qui fut élevée avec beaucoup de soin par sa jeune tante, Mlle Hilaire Le Puis. Tout cela appartient à la jeunesse de Lambert et du vivant du cardinal de Richelieu, qui mourut en 1642 : l'artiste n'était alors âgé que de trente-deux ans.

Ce fut vers cette époque que commença la vogue de Lambert comme maître de chant; elle devint telle en peu de temps, qu'il ne put sa-

(1) J'ai dit dans la première édition de cette *Biographie*, d'après le *Parnasse françois* de Titon du Tillet, que le cardinal de Richelieu fit avoir à Lambert la charge de maître de musique de la chambre du roi; mais ce fait paraît inexact. Lambert n'obtint cette charge que sous le règne de Louis XIV.

tisfaire aux demandes de toutes les personnes de condition qui voulaient prendre de ses leçons. Quel que fût son talent, ce n'était pas le seul avantage qui lui procurait la faveur de la ville et de la cour; car il était homme d'esprit, bon convive, et fort plaisant dans sa manière de conter. Quelques vers de la troisième satire de Boileau font voir qu'on recherchait avec empressement les occasions de se trouver avec lui. Tout le monde les connaît :

Molière avec Tartofe y doit jouer son rôle;
Et Lambert, *qui plus est*, m'a donné sa parole.
C'est tout dire en un mot, et vous le connoissez. —
Quoi : Lambert?... — Oui, Lambert : à demain. — C'est assez.

Il paraît que ce musicien était obsédé par les invitations des oisifs, qui s'amusaient de son chant et de ses bons mots; il promettait souvent de s'y rendre, pour se soustraire aux importunités; mais rarement il était fidèle à sa parole : il préférait aux plaisirs du monde le repos qu'il goûtait dans sa maison de campagne, près de Puteaux.

En dépit de son talent et de la faveur des grands, l'existence de Lambert était peu fortunée, et son revenu ne reposait que sur des bases assez peu solides. Il aurait pu s'enrichir par ses leçons; mais il n'y mettait pas beaucoup d'exactitude. Comme la plupart des artistes d'imagination, il en éprouvait souvent des dégoûts. Il n'y avait point alors de concerts pour le public, car ce qu'on appelle aujourd'hui *le public* n'existait pas. Le roi, la cour et les plaisirs des grands étaient la seule ressource des artistes : la bourgeoisie et le peuple n'avaient d'autre destination que de travailler et de payer les impôts. Ajoutons que les musiciens en renom ne faisaient pas leurs conditions, comme ils le font aujourd'hui, pour aller jouer des instruments et chanter dans les salons de la noblesse : ils recevaient des cadeaux éventuels, et parfois on ne se souvenait d'eux qu'après de longs intervalles. Lambert en éprouvait souvent d'assez grands embarras. Le travail qu'il faisait pour les ballets du roi était aussi rétribué d'une manière irrégulière. Enfin les airs charmants qu'il composait, et qui faisaient les délices de la cour et de la ville, ne lui rapportaient rien, car personne alors n'imaginait que les idées d'un compositeur eussent une valeur représentée par de l'argent. La famille des Ballard, imprimeurs de musique à Paris, avait seule la propriété de toute la musique qui s'écrivait en France, sans être tenue de l'acheter, parce qu'elle avait pour cela privilège du roi. Lambert finit par se fatiguer d'une existence si peu convenable pour un homme de son mérite. *Il se trouva si gueux*, dit Tallemant, *qu'il en eut honte*. Toutefois il fit peu de démarches lui-même pour sortir de cette position : il fallut que ses amis s'entremissent pour lui. M. de Lamoignon, évêque de Lisieux, qui aimait avec passion le chant de Lambert, fut un des premiers à s'intéresser à son sort : il lui donna une pension de mille francs sur ses bénéfices. A quelque temps de là il en eut une autre, de huit cents livres, de l'évêque de Langres. Vers 1650, il en obtint une de 400 écus sur la cassette du roi; enfin, Louis XIV lui accorda une des places de maître de la musique de sa chambre. Cette époque fut la plus brillante de sa carrière, et dès lors il goûta les douceurs d'une vie exempte de soucis.

Vers 1655, il quitta la maison de Le Puis, avec sa fille et sa belle-sœur Hilaire : tous trois allèrent demeurer près des Petits-Pères, chez un ami nommé Hervault, qui prit soin de leurs affaires, et Lambert ne s'occupa plus que de son art. Insensiblement il cessa de sortir de chez lui pour donner des leçons, et sauf quelques grandes dames pour lesquelles il consentait à se déranger, ceux qui désiraient l'entendre et recevoir ses conseils devaient aller chez lui. Sa réputation croissait de jour en jour, son talent passait pour incomparable. La Fontaine, voulant donner l'idée de la perfection du chant, dit dans une de ses fables : *vous surpassez Lambert* (1), et Le Gallois, bon juge des artistes de son temps, cite les plus habiles en ces termes : « Il est certain que quelques-uns d'entre eux « ont eu une approbation universelle, qui semble « les mettre dans une juste possession de la « couronne, comme un Gautier pour le lut, « un Chambonière pour le clavessin, *un Lam-« bert pour le chant*, un Francisque Corbette « pour la guitare, etc. (2). » Il y a de charmantes mélodies parmi les chansons et les petites cantates de Lambert; on y trouve plus d'élégance et de variété que dans les airs de Lulli; mais la musique de théâtre, liée à l'intérêt dramatique, aura toujours des succès populaires qui ne pourront être balancés par la musique de chambre. Lambert surchargeait la sienne d'une foule d'ornements, tels que le *trille*, les *groupes*, le *coulé*, le *flatté*, le *port de voix*, etc. Ce sont vraisemblablement ces broderies, et les *doubles* ou variations du thème, qui valurent à Lambert sa réputation de grand chanteur.

(1) Livre XI, fable 5e.

(2) *Lettre de M. Le Gallois à Mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique*; Paris, Estienne Michallet, 1680, in-12, p. 65 et 66.

Lulli épousa la fille de Lambert, le 24 juillet 1662, et reçut de son beau-père une dot de 20,000 livres. On a remarqué que celui-ci fut le seul musicien dont le Florentin ne fut pas jaloux, et pour qui il eut toujours un respect qu'on n'aurait pas attendu de son caractère brutal. Lambert lui survécut, car il ne mourut qu'en 1696, à l'âge de quatre-vingt-six ans. Il fut inhumé près de son gendre, dans l'église des Petits-Pères. On a de cet artiste un recueil d'airs et de brunettes, publié en 1666, chez Ballard, petit in-4° oblong. Il en a été fait une deuxième édition, augmentée de quelques morceaux, chez Christophe Ballard, 1689, in-fol. Après la mort de l'artiste, un recueillit un grand nombre de ses morceaux de chant épars, et ils furent publiés sous ce titre : *Airs et dialogues à une, deux, trois, quatre et cinq voix, composez (sic) par feu M. Lambert, maître de la musique de la chambre du Roi*; Paris, Ballard, 1698, in-4°. Dans la même année, il parut une autre édition de ce recueil, à Amsterdam, chez Étienne Roger. Il y a des airs de Lambert répandus dans plusieurs recueils de divers auteurs publiés par les Ballard, notamment dans celui qui a pour titre : *Recueil des plus beaux vers mis en chant*. Il existe aussi des recueils manuscrits qui renferment des morceaux de la composition de cet artiste, lesquels n'ont pas été publiés. Un de ces recueils est à la Bibliothèque Impériale de Paris : on y trouve quarante-trois airs de Lambert avec d'autres de Boesset, de Camus, etc. La bibliothèque de l'Arsenal en possède un autre, sous le titre d'*Airs de M. Lambert non imprimés* (copié chez Foucault, rue Saint-Honoré, *à la Règle d'or*). Enfin, la Bibliothèque du Conservatoire de Paris est en possession de *Leçons des Ténèbres pour la semaine sainte* et d'un motet de Lambert qui n'ont point été mis au jour.

M. J. Ed. Bertrand a publié dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* (1) une monographie, ou, comme on dit aujourd'hui, une *Étude* sur Michel Lambert, où il y a de l'intérêt, bien qu'un peu diffuse : ce travail nous a été utile. Gerber a confondu Lambert avec *Saint-Lambert*, autre professeur de musique et auteur d'un *Traité d'accompagnement*.

LAMBERT (N. DE SAINT-). *Voyez* SAINT-LAMBERT.

LAMBERT (....), luthier lorrain, surnommé *le charpentier de la lutherie*, s'est moins fait remarquer par le mérite de ses instruments que par leur nombre. La quantité de violons qui sont sortis de ses ateliers est immense. Il a formé quelques bons élèves, parmi lesquels on distingue *Saunier*. Il paraît qu'il vivait encore à Nancy vers 1750, car on connaît des instruments qui portent son nom et qui ont été faits vers le milieu du dix-huitième siècle.

LAMBERT (JEAN-HENRI), savant mathématicien et philosophe distingué, naquit le 29 août 1728, à Mülhausen, dans la Haute-Alsace. Il fut un des membres les plus actifs de l'Académie de Berlin, et mourut dans cette ville, le 25 septembre 1777. Parmi ses nombreux écrits on remarque les mémoires suivants, sur des sujets relatifs à la musique : 1° *Sur quelques instruments acoustiques* (Mém. de l'Académie des sciences de Berlin, 1763, p. 87 et suiv.). Il y a une traduction allemande de ce morceau, avec des notes du professeur Huth, publiée non à Berlin, comme le dit Lichtenthal, mais à Francfort-sur-l'Oder, en 1796. — 2° *Sur la vitesse du son* (Mém. de l'Académie de Berlin, ann. 1798, p. 70 et suiv.). Lichtenthal s'est trompé en indiquant pour ces deux ouvrages les Mémoires de l'Académie des sciences de Paris. — 3° *Remarques sur le tempérament en musique* (Idem, ann. 1774). Marpurg a inséré une traduction allemande de ce morceau dans ses essais historiques et critiques sur la musique (*Histor. krit. Beytræge, etc.*, t. V, pages 417-450). — 4° *Observations sur les tons des flûtes* (Mém. de l'Académie de Berlin, 1775); mémoire intéressant et plein de recherches savantes.

LAMBERT (GEORGES-JOSEPH-LAURENT), professeur de chant et compositeur, est né à Arras, en 1779. Les premières leçons de musique lui furent données par son père; puis il eut pour maître Sehorn, maître de chapelle à l'église Saint-Pierre. Il n'était âgé que de seize ans lorsqu'il fut attaché en qualité de chef d'orchestre à une troupe de comédiens qui jouaient alternativement dans les villes du département du Nord, et pendant près de dix ans (1795 à 1804) il en remplit les fonctions. En 1805, il se trouvait à Amiens, où il écrivit plusieurs morceaux de musique pour l'installation de l'évêque. Dans la même année il se fixa à Paris, où il se fit bientôt connaître comme professeur de chant et comme compositeur de romances agréables et de rondeaux qui eurent alors de la vogue. Parmi ses romances, celles qui ont obtenu beaucoup de succès sont : *Qu'il est doux ce premier désir; De la pudeur à son aurore; Respectez l'aimable candeur; Les adieux d'une fille à sa mère; Cécile, ou l'amour; Les bords de la Loire*, etc. Elles ont été toutes publiées à Paris. Une des meilleures

(1) Voyez *Revue et Gazette musicale de Paris*, 26° année (1859), p. 9, 35, 69, 143, 151.

productions de cet artiste consiste en *trois quatuors pour deux violons, alto et basse*; Paris, chez l'auteur. Ces quatuors, dont les mélodies ont du charme, et dont la facture est fort bonne, méritaient plus de succès qu'ils n'en ont obtenu; mais Lambert n'était pas connu pour ce genre de musique, et l'on n'a voulu voir en lui que le compositeur de romances. On a aussi de cet artiste quelques morceaux de musique d'église, dont un *Domine salvum fac regem* à 2 voix et orgue; Paris, Baucé; un *O Salutaris* à 3 voix et orgue, ibid.; un *Magnificat* à 4 voix et orgue, ibid.; et un *Chœur de vierges* (*Jesu corona virginum*), à 3 voix et orgue, ibid.; enfin, un autre *Magnificat* à 4 voix, chœur et orchestre, qui a été exécuté après sa mort, à Paris, au mois de juillet 1852. Lambert avait acquis de l'aisance, on pourrait presque dire de la fortune, par un travail constant et par l'économie. Il n'était pas marié. Libre de tous soins, il aimait à voyager, et dans les dix dernières années de sa vie, il visita toutes les parties de l'Europe, partant de Paris vers le mois de juillet, et n'y rentrant qu'en novembre. Ses excursions avaient particulièrement la musique pour objet. Il est mort à Dijon, dans les derniers jours de juin 1852, à l'âge de soixante-treize ans.

LAMBERT (Charles), professeur de piano, né à Paris, en 1793, a reçu des leçons de MM. Adam et Zimmerman. Il a publié: 1° Sonate élémentaire doigtée pour piano; Paris, Janet et Cotelle. — 2° Recueil de contredanses pour piano; Paris, Omont. — 3° *Méthode de piano, contenant le tableau du clavier, les principes du doigter, etc.*; Paris, Boieldieu. — 4° Petite méthode extraite de la précédente; ibid. La fille de ce professeur épousa le harpiste et compositeur Labarre.

LAMBERT (G.-L.), né à Beverley, dans le duché d'York, en 1795, a étudié les principes de la musique sous la direction de son père, organiste à l'église principale de cette ville. A l'âge de seize ans, on l'envoya à Londres pour achever son éducation musicale sous la direction de Lyon, puis sous le docteur Crotch. En 1818, il perdit son père, et le remplaça comme organiste à Beverley, après avoir obtenu sa place au concours. Il a publié: 1° Sonate pour piano seul; Londres, Latour. — 2° Duo pour piano à quatre mains; ibid. — 3° Trois trios pour piano, violon et violoncelle; Londres, Birschall. — 4° Septuor pour piano, violon, alto, violoncelle, deux cors et contrebasse; ibid.

LAMBERTI (Louis), compositeur, né à Savone, le 22 octobre 1769; fit ses études musicales sous la direction de L. Mariani, maître de chapelle de la cathédrale de sa ville natale, et devint un musicien fort habile. Après la mort de son maître, il lui succéda dans ses fonctions de maître de chapelle; mais cinq ans après il les abandonna, par caprice, et depuis lors il eut une vie agitée et précaire. En 1806 il vint à Paris, y vécut sans emploi, et y publia diverses compositions pour le piano, dont il dédia plusieurs morceaux à la princesse Pauline, sœur de Napoléon. On connaît sous son nom en Italie trois opéras: 1° *L'Amante schernito*, farce. — 2° *Orfeo*, opéra seria. — 3° *I due Fratelli originali*. Il a aussi écrit plusieurs messes concertantes, des vêpres pour toute l'année, des leçons des ténèbres, un *Miserere*, deux *Tantum ergo*, plusieurs motets, hymnes et beaucoup de symphonies, dont plusieurs caractéristiques, telles que *La Mort de Louis XVI* et *Publius Claudius*; des quintettes, quatuors et trios pour violon, alto et violoncelle; des duos pour violon, clarinette, flûte, beaucoup de pièces en harmonie pour des instruments à vent; des concertos pour divers instruments; des sérénades, des sonates de piano avec accompagnement de violon; d'autres à quatre mains, et des pièces de différents caractères. On a publié de sa composition à Paris: *Sonate pour piano avec violon ou flûte*, op. 37; Paris, Sieber. Lamberti vivait encore à Paris en 1812; j'ignore ce qu'il est devenu depuis ce temps.

LAMBERTINI (Jean-Thomas), musicien italien du seizième siècle, vécut à Venise, où il était, suivant le frontispice de ses *Madrigali*, vice-maître de chapelle à l'église *San-Lorenzo*, en 1560, et où il publia: *Salmi penitentiali a quattro voci*, 1569, in-4°. On a aussi de lui: *Madrigali a quattro, novamente composti sopra quindici stanze di M. Bernardo Tasso, con alcuni altri madrigali del medesimo autore. Libro primo; in Venezia, appresso d'Antonio Gardano*, 1560, in-4° obl.

LAMBILLOTE (Le P. Louis), jésuite, né à Charleroi (Hainaut), le 27 mars 1797, montra dès son enfance du goût pour la musique. A l'âge de sept ans il eut la bonne fortune d'être rencontré par un abbé italien qui demeurait dans un château des environs, et qui, remarquant ses dispositions mélomanes, lui enseigna les éléments du solfége, du clavecin et de l'harmonie. Plus tard, il reçut des leçons d'orgue d'un religieux de l'ordre de Saint-Augustin, qui le mit en état de remplir les fonctions d'organiste à l'église de Charleroi, puis à celle de Dinant sur la Meuse. Il était parvenu à l'âge de vingt-cinq ans lorsqu'un de ses amis le détermina à l'accompagner jusqu'à la maison des jésuites de Saint-Acheul. Il s'y présenta comme candidat pour la place

vacante de maître de chapelle, et l'obtint. Ce fut alors qu'il conçut le dessein d'entrer dans la Compagnie de Jésus; mais il n'avait pas fait d'études littéraires dans sa jeunesse : il dut se résigner à les commencer à un âge où il est rare qu'on y réussisse. Toutefois son courage et sa persévérance le firent triompher des difficultés et acquérir une certaine connaissance de la langue latine. Admis au noviciat, le 15 août 1825, il acheva le temps d'épreuves et fut ordonné prêtre. Le reste de sa vie s'écoula dans diverses maisons de son ordre, à savoir Saint-Acheul, Fribourg, Aix (en Savoie), Briegg, Brugelette (Belgique), et enfin, Vaugirard. Il est mort dans celle-ci, le 27 février 1855, à l'âge de près de cinquante-huit ans. Jusqu'à l'âge d'environ quarante-trois ans, le P. Lambillotte composa une grande quantité de musique d'église d'un style vulgaire, plus convenable pour les guinguettes que pour le service divin, et de plus fort mal écrite. Elle eut cependant du succès dans les provinces de France, où le goût est en général assez mauvais.

Le P. Lambillotte s'était fort peu occupé du plain-chant jusqu'en 1842, époque où l'auteur de cette biographie, ayant appelé l'attention des ecclésiastiques sur les altérations qu'a subies le chant grégorien dans un grand nombre de manuscrits, ainsi que dans la plupart des éditions, et ayant fait connaître ses idées sur la nécessité d'en faire une restauration uniforme, cette ouverture fit naître une grande agitation en France et en Belgique. Une foule d'écrits de tous genres parut à cette occasion, et dans une question qu'il aurait fallu étudier avec calme, on vit se produire une ardente polémique, où les intérêts d'amour-propre devinrent bientôt l'objet principal (1). Au lieu de principes certains, qui ne peuvent se déduire que d'une étude historique des monuments, laquelle, il est vrai, est environnée de grandes difficultés, chacun apporta ses opinions et ses vues particulières. Celui qui avait été la cause de tout ce bruit s'était proposé l'unité dans le chant de toute l'église catholique : au lieu de cela, l'anarchie la plus complète régna pendant plus dequinze ans, et l'on eut pour résultats les livres de chant de Malines, de Dijon, de Reims et de Cambrai, de Rennes et de Digne, tous dissemblables, tous s'éloignant d'une manière plus ou moins arbitraire du véritable but. Le P. Lambillotte s'était jeté dans la mêlée ; lui aussi se persuada qu'il était appelé à opérer l'œuvre de la réforme du chant, et sans posséder les connaissances nécessaires, il alla explorer des manuscrits en diverses bibliothèques de l'Europe. Il s'attacha particulièrement à celui de Saint-Gall, que des traditions mal fondées présentaient comme une copie authentique de l'Antiphonaire de saint Grégoire; il en fit faire une copie en *fac-simile*, et la publia sous ce titre : *Antiphonaire de saint Grégoire, fac-simile du manuscrit de Saint-Gall* (VIIIe siècle) accompagné : 1° *d'une notice historique*; 2° *d'une dissertation donnant la clef du chant grégorien*; 3° *de divers monuments, tableaux neumatiques inédits*, etc.; Paris, 1851, gr. in-4°. La notice sur le manuscrit supposé être une copie authentique de l'antiphonaire de saint Grégoire envoyée à Charlemagne, en 790, par le pape Adrien Ier, est tirée d'une chronique du moine Ekkard ou Ekkeard, du monastère de Saint-Gall, lequel écrivait au douzième siècle ; mais le savant P. Schubiger, bénédictin de l'abbaye d'Einsiedeln, a prouvé que l'écriture de ce manuscrit est du dixième siècle ; qu'on y trouve des pièces, entre autres la messe de *La Trinité*, qui n'existaient pas au huitième; enfin, que ce manuscrit, coté 350, n'est pas mentionné dans le catalogue de la bibliothèque de l'abbaye de Saint-Gall, dressé dans le neuvième siècle, et qui se trouve dans la même bibliothèque sous le numéro 728 (*voy.* SCHUBIGER). Déjà l'auteur de cette biographie avait établi, dans une discussion avec le conseiller de Kiesewetter (*Revue et Gazette musicale de Paris*, 1844, n°s 24, 25, 26), que le manuscrit de Saint-Gall n'est pas un antiphonaire, et surtout n'est pas celui de saint Grégoire, n'étant pas conforme à celui qui a été publié par les bénédictins Denis de Sainte-Marthe et Guillaume Bessin, dans les œuvres de ce saint pontife (t. 3, p. 737-778), d'après un manuscrit authentique du neuvième siècle qui avait appartenu à l'église de Compiègne. Le P. Schubiger reprend cette objection, et la fait valoir par de nouveaux arguments. Au résumé, le manuscrit de Saint-Gall, bien qu'intéressant comme ceux de son époque, n'a pas l'authenticité que Kiesewetter et le P. Lambillotte ont voulu lui attribuer. A l'égard du travail dont le P. Lambillotte l'a accompagné, sous le titre de *Clef des mélodies grégoriennes dans les antiques systèmes de notations, et de l'unité dans les chants liturgiques*, il se compose de deux parties, la première, de monuments historiques qui ont de l'intérêt; l'autre, de raisonnements du R. P. jésuite, où souvent il fait preuve

(1) Parmi le grand nombre d'auteurs qui ont pris part à ce débat, on peut consulter, pour les ouvrages qu'ils ont publiés, les articles *Alfieri*, *Alix*, *Bonhomme*, *Cloet*, *Fraselle et Germain*, *Ad. de La Fage*, *Bogaerts*, *Duval*, *De Voght*, *Mignard*, *Nisard*, *Patu de Saint Vincent*, *d'Ortigue*, *Schubiger*, et *Tesson*. Il en est beaucoup d'autres, qui n'ont écrit sur ce sujet que dans les journaux ecclésiastiques et autres.

de peu d'intelligence de la matière. Les autres travaux de ce religieux relatifs au chant de l'église n'ont vu le jour qu'après sa mort, par les soins du P. Dufour, du même institut. Le premier en date est un écrit intitulé : *Quelques mots sur la restauration du chant liturgique; état de la question; solution des difficultés*; Paris 1855, in-8° de 46 pages, avec un spécimen du système de restauration imaginé par le P. Lambillotte, lequel consiste dans la messe de Pâques, en notation de plaint-chant et en notation moderne. M. l'abbé Bonhomme a fait une analyse accablante du système et de l'écrit du R. P. jésuite dans une brochure intitulée : *Simple réponse à la brochure du P. Lambillotte intitulée : Quelques mots*; etc., Paris, J. Lecoffre, 1855, in-8° de 48 pages. M. l'abbé Jules Bonhomme, très-fort lorsqu'il met en évidence les inconséquences du P. Lambillotte, ne l'est plus autant lorsqu'il veut faire considérer comme excellentes les leçons des éditions *rémo-cambraisiennes* du graduel et de l'antiphonaire, dont il avait mission de faire l'apologie. Après les *Quelques mots*, le P. Dufour a publié l'ouvrage du P. Lambillotte intitulé : *Esthétique, Théorie et Pratique du chant grégorien restauré d'après la doctrine des anciens et les sources primitives*; Paris, Ad. Leclerc, 1855, 1 vol. gr. in-8°, de 418 pages. On peut voir dans la préface de cette biographie (p. XXVI, XXVII) les exemples que j'ai donnés de l'absence de toute critique et de logique dans cet ouvrage du P. jésuite. La dernière publication posthume des travaux de ce religieux est le *Graduel* et le *Vespéral* en double notation moderne et de plain-chant; Paris, Ad. Leclerc, 1856. Il est dit dans la *Biographie générale* de MM. Didot, que *l'œuvre capitale du P. Lambillotte est sans contredit la restauration du chant grégorien* (t. 29, col. 166) : je suis obligé de dire que cette restauration consiste à l'avoir altéré partout. Le P. Lambillotte, qui ne cesse de répéter qu'il faut recourir aux manuscrits, ne les consulte que pour changer ce qu'il y trouve. On a aussi de lui : 1° *Choix des plus beaux airs de cantiques arrangés à deux parties*. — 2° *Musée des organistes; collection des meilleures fugues composées pour l'orgue et choisies dans toutes les écoles*; Paris, 1842-1844, 2 vol. in-4° obl. — 3° *Choix de cantiques sur des airs nouveaux pour toutes les fêtes de l'année*, à 3 et 4 voix, avec accompagnement d'orgue ou de piano; Paris, 1843. — 4° *Petits saluts pour les fêtes de deuxième classe*; Paris, Canaux, 1844-45. — 5° *Première collection de deux saluts pour les grandes fêtes de l'année*, avec orgue et orchestre, en 12 livraisons; Paris, 1845. — 6° Quelques motets détachés publiés de 1843 à 1846. — 7° *Seconde collection de douze saluts pour toutes les fêtes de l'année*, avec accompagnement d'orgue ou d'*harmonium*; Paris, 1854. 8° *Chants à Marie*, recueils de cantiques à la sainte Vierge, publiés en trois parties de 1844 à 1854; Paris, 3 vol. in-12 et in-8°. — 9° Trois Messes solennelles avec orgue et orchestre; Paris, Ve Canaux. — 10° Messe solennelle en style grégorien du cinquième mode; Paris, 1855.

LAMI (MICHEL), ou LAMY, prêtre, fut d'abord maître de chapelle de l'église des Saints-Innocents, à Paris, puis obtint la maîtrise de la cathédrale de Rouen, en 1697. Il en remplissait les fonctions depuis trente et un ans lorsqu'il crut devoir donner sa démission (en 1728), parce que les chanoines de la métropole avaient décidé que les musiciens et chanteurs de l'Opéra seraient admis à chanter et jouer des instruments dans la chapelle. Les scrupules austères de Lami ne lui permirent pas d'admettre cette alliance de l'église et du théâtre. Il a laissé en manuscrit quelques messes qu'on a longtemps exécutées à la cathédrale de Rouen, et a fait imprimer un recueil d'ouvrages de sa composition, sous ce titre: *Cantates, petits motets à une, deux et trois voix, et un cantique nouveau à deux chœurs et symphonie ajoutée, propre particulièrement pour la fete de Pâques, à l'usage des cathédrales*; Paris, 1721, in-fol. Il examine, dans la préface de cet ouvrage, la manière de composer la musique d'église, et promet de faire paraître un grand nombre de morceaux de ce genre, ainsi qu'un traité sur le même sujet, où il se proposait de prouver que l'organisation de la musique d'église en France était de son temps la meilleure et devait être préférée à celle de l'Italie.

LAMIA, célèbre joueuse de flûte de l'antiquité, était née en Égypte; mais elle vécut longtemps à Athènes, où ses talents n'excitaient pas moins d'admiration que sa beauté. Elle eut beaucoup d'amants, dont les profusions lui procurèrent d'immenses richesses. Elle se retira à Alexandrie, et elle était devenue la maîtresse de Ptolémée Soter, lorsque la défaite de la flotte de ce prince par Démétrius fit tomber Lamia entre les mains de celui-ci, avec les femmes et les esclaves du vaincu. Elle n'était déjà plus dans la première jeunesse; cependant elle inspira la plus vive passion à Démétrius, moins âgé qu'elle et le plus bel homme de son temps. Elle n'usa de son crédit dans cette circonstance qu'en faveur des Athéniens, à qui Démétrius accorda d'assez grands avantages. La reconnaissance des habitants d'Athènes les engagea à lui dédier un temple sous le nom de *Venus Lamia*. Il existe au ca-

binet de la Bibliothèque impériale de Paris une améthyste gravée, d'un travail exquis, qui offre les traits de cette joueuse de flûte, avec son nom : cette tête est de la plus grande beauté, et justifie les éloges accordés à Lamia par Plutarque et par Athénée.

LAMONINARY (Jean), premier violon du concert de Valenciennes, né dans cette ville, au commencement du dix-huitième siècle, a publié de sa composition deux livres de sonates en trios pour le violon ; Paris, sans date.

LAMORETTI (Pierre), né à Plaisance, vers la fin du seizième siècle, fut organiste de l'église Saint-Augustin de cette ville, ainsi que de la chapelle des chevaliers de Latran. Il s'est fait connaître par un recueil de madrigaux et de chants intitulé : *Madrigali concertati a* 2, 3, *e* 4 *voci, con due madrigali pieni, a* 5 *voci ed un balletto a cinque. In Venezia, app. Aless. Vincenti*, 1621, in-4°.

LAMOTTE (François), premier violon de la chapelle impériale, à Vienne, naquit dans cette ville, en 1751, ou, selon quelques écrivains, dans les Pays-Bas. A l'âge de douze ans, il joua devant l'empereur et sa cour un concerto de sa composition. En 1767, l'empereur le fit voyager. Il avait atteint sa seizième année, et déjà il annonçait un talent de premier ordre. Arrivé à Prague, il se fit connaître comme un très-habile lecteur capable de jouer à vue toute espèce de musique. Boblizeck, secrétaire du prince de Furstemberg, voulut essayer si son talent répondait à ses prétentions; il composa pour le jeune virtuose un concerto fort difficile en *fa* dièse majeur, et ne mit les parties sur les pupitres qu'au moment de commencer l'exécution. Pendant le tutti de l'orchestre, Lamotte avait examiné ce qu'il avait à jouer; il monta rapidement son violon un demi-ton plus haut, et joua conséquemment le morceau en *fa* majeur, avec beaucoup de facilité. Après que Bohlizeck eut éprouvé cette mystification, personne ne fut tenté de soumettre Lamotte à de nouveaux essais.

Vers la fin de 1769, ce jeune artiste arriva à Paris; il y excita l'étonnement. Jarnowick était alors dans cette ville. Jaloux, comme il l'était, de tout violoniste de mérite, il voulut essayer de compromettre Lamotte, et lui proposa de jouer avec lui une symphonie concertante à son choix. *Quel est le virtuose*, lui répondit Lamotte, *qui pourrait se distinguer par là? Je vous offre autre chose, moi : apportez un concerto de votre composition, j'en apporterai un de la mienne : vous jouerez le mien, je jouerai le vôtre, et l'on verra.* Comme il arrivait presque toujours dans les occasions difficiles, Jarnowick battit en retraite.

Après avoir passé un an à Paris, Lamotte se rendit à Londres. Il y pouvait acquérir des richesses; mais le goût de la dissipation, et des amis dangereux l'entraînèrent à faire beaucoup de dettes, et ses créanciers le privèrent de sa liberté. Il languissait dans sa prison depuis plusieurs années, quand il en fut tiré ainsi que beaucoup d'autres, pendant une émeute excitée par lord Gordon. Il s'enfuit en Hollande, et y mourut en 1781, à l'âge de trente ans, n'ayant pas réalisé les espérances de ses admirateurs. Un prodigieux mécanisme de la main gauche, qui lui permettait de jouer de longs passages sur une seule corde, et le *staccato* le plus brillant qu'on eût entendu jusqu'à lui, étaient les qualités qui distinguaient particulièrement cet artiste. Il a publié à Paris, chez Bailleux, en 1770, trois concertos de violon et des airs variés; à Londres, il n'a fait paraître que six sonates avec accompagnement de basse.

LAMPADARIUS ou **LAMPADAIRE** (Jean), chantre grec, vécut à Constantinople au commencement du quatorzième siècle. Son nom lui fut donné du mot grec λαμπάς (flambeau), parce qu'étant second chantre à Sainte-Sophie, il remplissait ses fonctions ayant un flambeau à la main, suivant l'usage des églises grecques d'Orient. La Bibliothèque impériale de Vienne possède un traité du chant ecclésiastique grec intitulé Τεχνολογία τῆς μουσικῆς τεχνῆς (Traité de la science de la musique), dont il est auteur. Le P. Martini en possédait une copie. Quelques chants d'un *Troparion* de ma bibliothèque portent le nom de *Jean Lampadorius*. Burney a trouvé aussi, dans la Bibliothèque de Turin, d'autres chants du même auteur, contenus dans un hymnaire grec coté 353, 6. I. 24.

LAMPADARIUS ou **LAMPADAIRE** (Pierre), surnommé *le Péloponnésien*, parce qu'il naquit à Tripolitza, dans la Morée (l'ancien Péloponnèse), vers 1730, fut prêtre et chantre de l'église grecque de Constantinople. Ayant conçu le dessein de réduire les divers livres de chant du rit grec, trop nombreux et trop volumineux pour l'usage habituel, à ce qui était nécessaire pour le service ordinaire dans la plupart des églises, aux dimanches et fêtes, en écartant le chant des offices de nuit, qui ne se font que dans les monastères, Pierre Lampadaire fit un choix intelligent des meilleurs chants anciens du *Triodion*, et en composa un assez grand nombre pour compléter son œuvre de réforme.

Plus tard, *Grégoire Lampadaire*, de la même famille que Pierre et comme lui chantre et professeur de musique religieuse à Constantinople, imagina, vers 1815, de concert avec Chrysanthe

de Madyte (*voyez* ce nom) et un autre professeur de chant, un système de simplification de la notation excessivement compliquée du chant de l'église grecque. Lorsque ce système eut été définitivement arrêté et complété, Grégoire Lampadaire nota par cette nouvelle méthode tout le *Triodion* de Pierre, et Chrysanthe de Madyte composa une instruction théorique et pratique sur le système de notation qui y était employé. Les trois professeurs résolurent alors d'envoyer à Paris leur élève Anastase Thamyris, pour faire graver les caractères nécessaires et surveiller l'impression de ces ouvrages. Pour les dépenses de cette entreprise, qui devaient être considérables, ils eurent recours à de riches familles grecques, qui s'empressèrent de mettre à leur disposition tout l'argent nécessaire. Arrivé à Paris, Thamyris trouva dans son compatriote Nicolo-Poulo (*voyez* ce nom), Grec de Smyrne, bon musicien, l'appui dont il avait besoin pour établir ses relations. L'imprimerie de Rignoux fut choisie pour la confection des livres, et M. Léger, artiste habile, grava tous les caractères du chant grec, dans l'espace de cinq mois. Enfin, l'ouvrage de Chrysanthe de Madyte et le premier volume du chant de Pierre Lampadarius parurent, par les soins du jeune chantre de Constantinople. Le premer volume d'un *Triodion*, précédé d'une préface grecque, ou plutôt d'une lettre de Thamyris aux trois professeurs, a pour titre : Δοξαστικά τοῦ ἐνιαυτοῦ τῶν δεσποτικῶν καὶ θεομητορικῶν ἑορτῶν, καὶ τῶν ἑορταζομενῶν ἁγιῶν. Μελισθεντα παρά Πέτρου Λαμπαδαρίου τοῦ Πελοποννησιοῦ. ἐξηγηθήσαν δε κατά την νεάν μέθοδον, παρά Γρηγόριου Λαμπαδαρίου. Τόμος πρῶτος (Invocations pour les fêtes annuelles du Seigneur et de la mère de Dieu, ainsi que pour les fêtes des saints, mises en chant par Pierre Lampadaire le Péloponnésien. Notées selon la nouvelle méthode par Grégoire Lampadaire. Tome premier). A Paris, de l'imprimerie de Rignoux, et à Constantinople, faubourg de Galata, chez Castrou, 1821. 1 vol. in-8° de 367 pages. Le premier volume seul a paru, parce que le soulèvement de la population grecque, qui arriva dans le même temps, la guerre et les horribles calamités qui en furent la suite, obligèrent à suspendre l'impression du second volume. Les Turcs et les Égyptiens ne furent chassés définitivement de la Grèce qu'en 1828, et Anastase Thamyris mourut précisément dans la même année ; en sorte que la suite de l'entreprise fut abandonnée. Le premier volume contient le chant des offices depuis le mois de septembre jusqu'au 1er dimanche du carême, avec le chant noté : son exécution typographique est fort belle.

LAMPARELLI (Antoine), professeur de chant, naquit à Turin, en 1761, et y fit ses études musicales sous la direction de l'abbé Amboni, chantre de la cathédrale, et musicien instruit. Après que l'armée française, commandée par le général Bonaparte, se fut emparée de Turin, cette ville perdit de son éclat par l'éloignement de la cour : cette circonstance et les sollicitations de quelques jeunes officiers français engagèrent Lamparelli à aller se fixer à Paris. Ses romances et ses chansonnettes italiennes, dont il publia plusieurs recueils, le mirent à la mode, et il eut du succès comme professeur de chant. Cependant il quitta tout à coup Paris, sans que le motif de ce brusque départ fût connu, voyagea quelque temps dans les départements, et finit par s'établir à Lille, où il était encore en 1816. Vers ce temps, il disparut encore de cette ville, sans qu'on sût ce qu'il était devenu. Le hasard me l'a fait découvrir à Troyes (Aube) en 1820. Il est mort en 1832, à Vitry-le-Français, où il remplissait les fonctions d'organiste. Lamparelli a publié à Paris onze recueils de romances avec accompagnement de piano, chez Naderman. On connaît aussi de lui deux chansonnettes : 1° *Le diable emporte l'amour;* ibid. — 2° *Le chien de la Seine;* ibid., 1799.

LAMPADIUS (....), chantre et maître d'école à Lunebourg dans la première moitié du seizième siècle, était né dans cette ville. Il a fait imprimer un livre intitulé : *Compendium Musices, tam figurati quam plani cantus, ad formam dialogi, in usum ingenuæ pubis ex eruditissimis musicorum scriptis accurate congestum ; quale antehac nunquam visum, et jam recens publicatum. Adjectis etiam regulis concordantiarum et componendi cantus artificio ; summatim omnia musices præcepta pulcherrimis exemplis illustra succincte et simpliciter complectens;* Berne, 1537, in-8° ; Berne, 1539, petit in-8° ; Berne, 1546, in-8°. Je possède ces trois éditions. Lipenius en indique une autre de la même ville, 1554 in-8° (*Biblioth.*, p. 997). Le livre de Lampadius est un très-bon manuel des éléments de la musique : la première partie traite du plain-chant ; la seconde, de la musique mesurée. On y trouve des exemples bien écrits. Tout l'ouvrage est en dialogues.

LAMPE (Frédéric-Adolphe), théologien protestant, naquit le 19 février 1683, à Detmold, dans la principauté de Lippe-Detmold. Après avoir fait de bonnes études à Hanovre, il desservit plusieurs églises en qualité de pasteur ; puis il fut appelé à Utrecht, pour y enseigner la théologie et l'histoire ecclésiastique. Dans les

dernières années de sa vie, il occupa la place de pasteur à l'église Saint-Étienne de Brême. Il mourut en cette ville, d'une hémorragie, le 3 décembre 1729, à l'âge de quarante-six ans. Homme savant, mais rempli de cette érudition minutieuse et futile qui était le défaut principal de beaucoup de littérateurs de son temps, Lampe a publié plusieurs ouvrages sur les antiquités, où à côté de choses bonnes et utiles on trouve beaucoup de niaiseries et d'inutilités. Parmi ses écrits, on remarque : *De Cymbalis veterum libri tres, in quibus quæcunque ad eorum nomina, differentiam, originem, historiam, ministros, ritus pertinent, elucidantur;* Utrecht, 1703, in-12, fig. Le premier livre de cet ouvrage traite des noms et des espèces de cymbales; dans le second, Lampe s'est livré à des recherches sur la forme de cet instrument de percussion; le troisième est consacré à l'examen des usages auxquels il servait. Malgré ses défauts, ce livre est précieux pour l'histoire de la musique des anciens, parce que l'auteur y a rassemblé tous les passages des écrivains et des monuments de l'antiquité qui concernent ce sujet. Il paraît, d'après le catalogue des livres de la bibliothèque de Fabricius (part. III, pag. 25, n° 429), que Lampe avait fait paraître le plan de son ouvrage trois ans avant sa publication, sous ce titre : *Delineatio tract. de Cymbalis veterum*; Brême, 1700, une feuille, in-4°. La description d'une agate du cabinet de Th. Hase, son ami, lui fournit l'occasion de donner de nouvelles conjectures sur la forme de la cymbale antique, dans son livre intitulé : *Exercitationum sacrarum dodecas, quibus psalmus XLV perpetuo commentario explanatur*; Brême, 1715, 1 vol. in-4°.

LAMPE (Jean-Frédéric), compositeur et écrivain sur la musique, naquit en Allemagne, dans les premières années du dix-huitième siècle, fit ses études à Helmstædt, en Saxe, et se rendit à Londres en 1725. Son compatriote Hændel le fit entrer alors à l'orchestre de l'Opéra : on croit que ce fut pour y jouer du basson, parce que Hændel fit faire pour lui un contrebasson en 1727. Cet instrument resta depuis lors dans le magasin d'instruments du théâtre, et ne fut joué que par Ashley, en 1784, à l'occasion de la grande fête musicale en commémoration de Hændel. En 1730, Rich, directeur du théâtre de Covent-Garden, engagea Lampe pour écrire la musique des pantomimes et des intermèdes qu'il faisait représenter. Son premier ouvrage de quelque importance fut l'opéra burlesque de Carey intitulé : *Le Dragon de Wantley*. Il obtint un succès de vogue. Cet opéra et *Margery*, qui en est la suite, ont été publiés. Dans ce dernier ouvrage, Lampe avait fait une parodie assez plaisante de la musique italienne et des chanteurs italiens de son temps. Le meilleur opéra composé par lui fut représenté en 1732, sous le titre d'*Amalia*. En 1739, il donna aussi *Roger et Jean*, qui réussit. Il a composé la musique de la cantate burlesque de Swift qui commence par ces mots : *In harmony would you excell*. Lampe n'est plus connu aujourd'hui que par un traité d'harmonie et d'accompagnement qu'il a publié sous ce titre : *A plain and compendious method of teaching thorough bass, after the most rational manner, with proper rules for practice;* Londres, 1737, 1 vol. in 4°. Ce livre est basé sur le système de la basse fondamentale de Rameau. La partie théorique est fort succincte; mais on y trouve 93 planches de leçons pratiques sur la succession des accords. Ces exemples sont assez mal écrits, et remplis de redoublements d'intervalles qui donnent lieu à des successions d'octaves. Un traité élémentaire de musique a été publié aussi par Lampe, sous ce titre : *The art of Music*; Londres, 1740, in-4°. C'est, je crois, le même ouvrage sous un autre titre. On a aussi de lui un recueil, devenu fort rare, qui a pour titre : *Cantata and four english songs;* Londres, in-4° (sans date). Lampe avait épousé Isabelle Young, fille de Charles Young, et sœur de Mme Arne. Il mourut en 1756.

LAMPE (Georges-Frédéric), ténor distingué du théâtre allemand, naquit à Wolfenbüttel, en 1744. En 1779 il brillait sur la scène de Hambourg, et se faisait remarquer dans le même temps par son habileté sur le piano et sur le violon. En 1788 il était attaché au théâtre de la cour à Schwedt. Lorsqu'il quitta cette position, il se rendit à Dusseldorf, où il vécut depuis lors en donnant des leçons de chant et de piano. Cet artiste a composé la musique de deux petits opéras intitulés : *La Fille dans le bois de chênes*, et *Die Liebe* (l'Amour), ainsi que de la cantate funèbre de *Galora*. On connaît aussi de lui plusieurs symphonies et divers autres morceaux de musique instrumentale, qui sont restés en manuscrit.

LAMPERT (Ernest-Louis), maître de concert à Gotha, naquit dans cette ville, où son père était éditeur de musique. Il y a fait représenter, en 1841, un opéra intitulé *Nanon, Ninon, Maintenon*, et y adonné en 1845 *Didon*, opéra sérieux. Il occupait encore sa position à la cour de Gotha en 1847. On ne trouve pas d'autre renseignement sur cet artiste.

LAMPROCLE, musicien grec, naquit à Athènes, et fut le fils ou le disciple de Midon. Il

passa pour le réformateur du mode mixolydien. Cette réforme consistait dans une disposition différente des tétracordes de l'*endécacorde* ou triple tétracorde (*voy.* la note 114 de Burette sur le dialogue do Plutarque).

LAMPRUS. Plusieurs musiciens de l'antiquité ont porté ce nom. Le plus ancien est celui dont parle Platon dans son Ménexène. Suivant le dire de ce philosophe, Lamprus n'aurait pas eu beaucoup de jugement, car il prétend qu'il fut interdit. Quant à son mérite en musique, il le rabaisse au-dessous de celui de Konnos, qui fut le maître de musique de Socrate. A propos de ce passage, Athénée, qui se montre rarement favorable à Platon, dit dans le onzième livre de son *Banquet des savants* : « Je n'aurais pas « assez de la journée si je voulais rappeler ici « tous ceux dont ce philosophe a mal parlé. » Dans ses *Variæ Lectiones* (lib. 9, cap. 5), Muret cite en faveur de Lamprus un passage de la *Politique* d'Aristote (lib. 7, c. 13), où ce grand homme, pour faire comprendre l'erreur de ceux qui font consister le bonheur non dans la vertu, mais dans la richesse, ajoute : *Ils raisonnent avec aussi peu de sens que le ferait celui qui, entendant Lamprus bien jouer de la cithare, attribuerait cet effet non à l'artiste, mais à l'instrument.* Ces paroles donnent une opinion plus favorable du talent de Lamprus que celles de Platon. Il paraît que ce même Lamprus, qui enseigna la musique et la danse à Sophocle, était d'une maigreur extrême, car Athénée (lib. 1, cap. 6) dit, en parlant de lui : *Lamprus, ce grand buveur d'eau, cet excellent auteur de chants plaintifs, ce squelette des Muses, qui donnait le frisson aux rossignols, ce chantre de Pluton est mort.*

Un autre Lamprus, plus moderne, fut aussi un musicien distingué. Il naquit à Érythrée, et fut un des maîtres d'Aristoxène. Suidas, qui nous l'a fait connaître, dit qu'il avait écrit un très-grand nombre d'ouvrages, parmi lesquels il cite les suivants, relatifs à la musique : 1° Traité des joueurs de flûtes, des flûtes et des autres instruments. — 2° De la manière de forer et de fabriquer la flûte. — 3° De la musique en général. — 4° De la danse tragique.

LAMPUGNANI (Jean-Baptiste), né à Milan, en 1706, écrivit pour le théâtre, pour l'église, et enseigna avec talent le chant, le piano et la composition. En 1743, il fut engagé pour succéder à Galuppi dans la direction de l'Opéra italien de Londres. Le premier opéra qu'il y fit représenter fut *Roxana*, le 15 novembre de cette année. Le 3 janvier 1744, il donna un nouvel ouvrage intitulé *Alfonso*. Burney ne dit pas quelle fut l'époque où Lampugnani retourna en Italie. Gervasoni, qui a donné une courte notice sur ce musicien, nous apprend qu'il mourut peu après 1772. Imitateur du style de Hasse dans les airs et dans les chœurs, il a eu le mérite de mettre beaucoup d'expression dans les récitatifs, et d'instrumenter avec goût, pour son temps. De tous les opéras qu'il a écrits, on ne connaît aujourd'hui que ceux dont les titres suivent. 1° *Ezio*, au théâtre *Sant'Angiolo*, de Venise, en 1737. — 2° *Angelica e Medoro*, au théâtre Saint-Samuel de Venise, 1738. — 3° *Demofoonte*, à Plaisance, en 1738. — 4° *Candace*, au théâtre Saint-Chrysostome de Venise, 1740. — 5° *Roxana*; Londres, 1743. — 6° *Alfonso*; ibid., 1744. — 7° *Alceste*, ibid., 1745. — 8° *Tigrane*; ibid., 1747. — 9° *Alessandro in Persia*, 1748. — 10° *Siroe*, Milan, 1755. — 11° *Artaserse*, 1757. — 12° *Amor contadino*; à Lodi, 1766. Lampugnani a laissé en manuscrit beaucoup de musique d'église.

LAMY (Bernard), prêtre de l'oratoire, né au Mans, dans le mois de juin 1645, fit ses humanités au collége de cette ville, et sa rhétorique sous le célèbre orateur Mascaron. A l'âge de dix-huit ans, il entra dans la congrégation de l'Oratoire, où il perfectionna ses études. Il fut ensuite chargé d'enseigner les belles lettres aux colléges de Vendôme et de Juilly, puis la philosophie à Saumur et à Angers. Partisan enthousiaste de la philosophie de Descartes, il se compromit par ses leçons, dans lesquelles il en développa les principes, et fut exilé à plusieurs reprises. Il mourut de langueur le 29 janvier 1715, à l'âge de plus de soixante-neuf ans. Forkel et d'après lui Lichtenthal ont cité une dissertation du P. Lamy, qui a été insérée par Ugolini dans son *Thesaurus ant. sacrar.* (t. 32, p. 571-642), et qui a pour titre : *De Levitis cantoribus, eorum divisione, classibus, de Hebræorum canticis, musica, instrumentis*, etc.; ils disent que cet ouvrage est extrait d'un livre du P. Lamy intitulé : *Apparatus ad intelligenda sacra biblia, etc.*, dont il y a eu plusieurs éditions à Grenoble, 1687, in-fol., à Lyon, 1698, 1724, etc. Cependant on ne trouve pas un mot de la dissertation dont il s'agit dans cet ouvrage; mais elle est tout entière dans un autre livre du même écrivain qui a pour titre : *De Tabernaculo fœderis, de sancta civitate Jerusalem, et de templo ejus, etc.*; Paris, 1720, in-fol. Ce qu'il y a de plus singulier dans l'erreur de ces écrivains, c'est que Ugolini a pris soin d'indiquer lui-même d'où il a tiré la dissertation; car il dit : *Desumta ex libro de Tabernaculo fœderis*; or, Forkel et Lich-

tenthal ont aussi copié cette phrase; elle aurait dû les éclairer. Le morceau historique du P. Lamy sur les lévites chantres, sur les cantiques des Hébreux, sur la musique et sur les instruments de ce peuple, est un des meilleurs qui existent sur ce sujet : l'auteur y a fait preuve de beaucoup d'érudition. Dans les *Éléments de mathématiques* du même savant (Paris, 1704, in-12), il y a un petit *Traité de la proportion harmonique*, dans lequel il a établit que la musique est une partie des mathématiques.

LANA-TERZI (Le P. François), né à Brescia, le 13 décembre 1631, fut conduit à Rome dans sa jeunesse, et entra chez les Jésuites à l'âge de seize ans. Après une vie active et toujours occupée de recherches relatives aux sciences et aux arts, l'état déplorable de sa santé le ramena dans sa famille, à Brescia, où il fonda l'académie des *Filosotici*. Il mourut en cette ville, à l'âge de cinquante-deux ans, le 26 février 1687. Ce jésuite a traité de la musique dans son livre intitulé : *Magisterium naturæ et artis, opus physico-mathematicum ;* Brescia, 1684, 1686, et Parme, 1692, 3 vol. in-fol.

LANAUZE (Louis JOUARD DE), savant littérateur, membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, naquit à Villeneuve d'Agen, le 27 mars 1696, et mourut à Paris, le 2 mai 1777. Dans sa jeunesse, il était entré dans la Compagnie de Jésus, mais il en sortit pour se livrer en liberté aux travaux littéraires. Au nombre de ses écrits on trouve deux Mémoires sur les chansons de l'ancienne Grèce, dans les Mémoires de l'Adémie des Inscriptions, t. IX.

LANCE (Le chevalier DE LA), officier au régiment des gardes françaises, né à Verdun, sortit de France pendant les troubles de la révolution, et demeura quelque temps à Francfort-sur-le-Mein, où il donnait des leçons de piano pour vivre. Il se rendit ensuite en Silésie, pour y faire l'éducation musicale de la fille d'un gentilhomme. Il s'y trouvait en 1797. Après le 18 brumaire, il obtint la permission de rentrer en France, et se retira dans sa ville natale. Compositeur agréable, il a publié : 1° *Romance de Zilla;* Paris. — 2° Trois sonates pour clavecin avec violon, op. 2; ibid. — 3° Six airs variés pour le piano, op. 3; ibid. — 4° Sonate brillante pour clavecin, op. 5; ibid. — 5° Trois sonates pour clavecin et violon, op. 6; ibid. — 6° Trois sonates pour clavecin, avec violon et basse, op. 8; Offenbach, 1793. — 7° Grand concerto pour le clavecin, op. 9; Francfort, 1794. — 8° Trois trios pour clavecin, violon et basse, op. 10; Offenbach, 1795. — 9° *Plaintes de Vénus sur la mort d'Adonis*, cantate avec accompagnement de piano, 2 violons, alto et basse; Mayence, 1795. — 10° Recueil d'allemandes, anglaises, etc., pour le clavecin; Vienne, 1798. — 11° Thème avec 12 variations pour le clavecin; 1801. — 12° Air russe, avec sept variations pour le piano. — 13° Quatuor pour clavecin, deux violons et violoncelle, op. 13. — 14° Deux grands trios pour clavecin, violon et violoncelle obligés, op. 14 ; Augsbourg, 1802.

LANCELOT (Claude), grammairien de Port-Royal, naquit à Paris, en 1615. Après avoir été élevé dans la communauté de Saint-Nicolas du Chardonneret, il se mit sous la direction de l'abbé de Saint-Cyran, qui le fit entrer chez les solitaires de Port-Royal, en 1638. Lancelot organisa les écoles de cette maison célèbre d'après les plans de cet abbé : il en fut le premier régent. Après la destruction de ces écoles, il fit l'éducation du duc de Chevreuse et des deux fils du prince de Conti. A l'âge de plus de soixante ans, il fut exilé à Quimperlé, où il mourut, le 15 avril 1695. Parmi les savants ouvrages qu'il a publiés, on remarque celui qui a pour titre : *Nouvelle méthode de plain-chant, plus facile et plus commode que l'ancienne;* Paris, 1668, in-4°. Une deuxième édition a pour titre : *L'art de chanter, ou méthode facile pour apprendre les principes du plain-chant et de la musique;* Paris, 1685, in-4° oblong. Les deux éditions de ce petit ouvrage sont fort rares.

LANCTIN (Charles-François-Honoré), dit DUQUESNOY, naquit en 1759, à Beuzet (Belgique). Après avoir fait des études musicales et littéraires comme enfant de chœur, la beauté de sa voix de ténor élevé (haute-contre) lui fit prendre la résolution de suivre la carrière de chanteur dramatique. Ce fut alors que pour satisfaire sa famille il changea de nom et prit celui de *Duquesnoy*, sous lequel il a été connu au théâtre. Jamais organe plus admirable ne fut entendu dans l'opéra français; par le charme de cette voix exceptionnelle, *Duquesnoy* fit longtemps la fortune du théâtre de Bruxelles. En 1799 il y avait à Hambourg un Opéra français pour le grand nombre d'émigrés qui s'y trouvaient; Duquesnoy y chantait, et le correspondant de la *Gazette générale de musique*, de Leipsick, écrivait au mois de juin de cette année : « Si la beauté de l'organe suffisait pour « faire un chanteur excellent, je dirais que Du- « quesnoy, dont la voix est de la plus grande beauté, « est en vérité et incontestablement le chanteur « le plus parfait que j'aie entendu (1). » De retour

(1) .... Hætte Duquesnoy diese (schœnsten Stimme), so wære er unstreitig der Vollkommenste Sænger den ich kenne. (*Allgem. musikal. Zeitung*, 1r *Jahrg*, p. 730.)

en Belgique, après la suppression de l'Opéra français de Rambourg (1802), Lanctin, que je continuerai d'appeler *Duquesnoy*, s'établit à Alost, et y remplit, pendant plusieurs années, les fonctions de maître de chapelle; car il était excellent musicien et compositeur de mérite pour l'église. En 1814, Van Helmont s'étant retiré de la direction de la musique de la collégiale des Saints-Michel-et-Gudule, à Bruxelles, ce fut Duquesnoy qui fut appelé à lui succéder. Pendant le temps qu'il occupa cette position, il donna une impulsion de progrès à l'exécution de la musique religieuse en Belgique, et composa un grand nombre de motets, d'hymnes et de psaumes, qui furent chantés dans la plupart des grandes églises du pays. On cite particulièrement au nombre des meilleurs ouvrages de cet artiste : *Beati omnes, Victimæ paschali, Audite reges, Exspectans exspectavi, Lauda Sion, Memento David, Deus regnavit, Ave salus, Pie Jesu, Homo quidam, In exitu Israel*, tous les motets du Saint-Sacrement, ceux de la Vierge, etc. La plupart de ces compositions sont écrites pour orchestre complet. Lanctin, ou Duquesnoy, mourut à Bruxelles le 9 mai 1822. Van Helmont, dont il avait été le successeur, rentra, après sa mort, dans la place de maître de chapelle de l'église des Saints-Michel-et-Gudule.

LANDGRAFF (Jean-Frédéric), né le 21 mai 1683, à Schloss-Wippach, village du grand duché de Saxe-Weimar, apprit la musique et les éléments du clavecin chez Gutgesell, organiste de l'église des Marchands, à Erfurt. En 1705 il succéda à son maître dans cette place et fut aussi nommé collaborateur d'une école à Erfurt. Il est mort dans cette ville le 4 avril 1744, laissant en manuscrit une grande quantité de musique de sa composition, particulièrement pour l'église.

LANDI (Étienne), compositeur, né à Rome, vers la fin du seizième siècle, fut maître de chapelle de l'église du *Saint* à Padoue (ainsi qu'on le voit par le titre du premier livre de ses madrigaux, imprimé à Venise en 1619), et maître de chapelle à l'église de Sainte-Marie *in Monte;* puis il retourna à Rome, où il obtint le titre de clerc bénéficié de Saint-Pierre du Vatican. Le 29 novembre 1629 il fut agrégé au collège des chapelains chantres de la chapelle pontificale. On voit dans le catalogue de ces chantres, placé à la suite des *Osservazioni per ben regolare il coro della Cappella Pontificia*, d'Adami de Bolsena (p. 197), qu'il chantait la partie de *contralto;* ce qui indique qu'il était un de ces prêtres châtrés que la nécessité avait fait tolérer dans le service divin d'une chapelle où il n'y avait pas d'enfants de chœur. Quoi qu'il en soit, Landi fut un musicien d'un rare mérite : savant dans le chant ecclésiastique et dans la musique du style ancien, il joignait à des connaissances étendues un génie original, et le don de l'invention dans les formes de la mélodie, dans le rhythme et dans la modulation. Son drame religieux *Il Santo Alessio* renferme une multitude de choses neuves et de bon goût. On connaît de sa composition : 1° *Il primo libro di madrigali a quattro voci;* Venise, 1619, in-4°. — 2° *Madrigali a 5 voci;* Rome, Robletti, 1625. — 3° *Poesie diverse in musica;* ibid., 1628. — 4° *Missa in benedictione nuptiarum, sex vocum, auctore Stephano Lando in basilica Principis Apostolorum clerico beneficiato, nec non in ecclesia S. Mariæ ad montes musicæ præfecto, etc.;* Rome, Robletti, 1628. — 5° *Arie ad una e due voci*, huit livres publiés à Rome, chez Robletti, depuis 1627 jusqu'en 1639. — 6° *Salmi intieri a 4 voci;* ibid., 1629. — 7° *Il Santo Alessio, dramma musicale dall' Emo. e Rmo. sig. card. Barberino fatto rappresentare al Ser. principe Alessandro Carlo di Polonia;* Rome, Masotti, 1634, in-fol. — 8° *Il libro primo delle misse a Capella a 4 e 5 voci;* Rome, Grignani, 1639. — 9° *La Morte d'Orfeo, pastorale;* ibid., 1639.

LANDINO (François), célèbre organiste et compositeur italien du quatorzième siècle, fut souvent appelé *Francesco Cieco*, parce que la petite vérole l'avait rendu aveugle dans son enfance, et *Francesco degli Organi*, à cause de son talent sur l'orgue. Il naquit à Florence vers l'année 1325; son père était un peintre qui jouissait de quelque réputation, et qui descendait de l'illustre famille des Landini. Les biographes nous apprennent que le jeune Landino, cherchant des consolations contre le malheur de la cécité qui venait de le frapper, chantait des mélodies populaires. Plus tard, le goût qu'il avait pris à ces mélodies le conduisit à l'étude de la musique, dans laquelle il fit de rapides progrès. En peu de temps il fut en état d'accompagner sa voix avec l'orgue ou un instrument à cordes. Telle était sa facilité, dans l'âge mûr, qu'il savait jouer de presque tous les instruments, quoiqu'il n'eût jamais eu de maître. Il cultiva aussi la poésie avec succès. Quelques unes de ses pièces de vers ont été imprimées dans divers recueils. Landino était à Venise vers l'an 1364, sous la domination du doge Laurent Celsi, lorsque de superbes fêtes y furent données au roi de Chypre, qui s'y trouvait en même temps que Pétrarque. Charmé par le talent de l'organiste aveugle, ce prince le couronna de lauriers. M. de Winterfeld a révoqué ce fait en doute (dans son livre sur

Jean Gabrieli, part. 1re, ch. 2), et a pensé que la couronne a été accordée à François Landino comme poete plutôt que comme musicien; se fondant sur ce que le nom de cet artiste ne se trouve pas dans le catalogue des organistes de Saint-Marc au quatorzième siècle; mais il me semble que Landino, voyageur, étranger à Venise, a pu s'y faire entendre sur l'orgue de Saint-Marc, sans y être attaché comme organiste, et la conjecture de M. de Winterfeld ne me paraît pas assez bien appuyée pour infirmer le témoignage de Philippe Villani, contemporain et compatriote de *Francesco degli Organi*, qui a rapporté le fait dans ses *Vite d'illustri Fiorentini*. Landino mourut à Florence en 1390.

Chaque siècle, chaque pays a eu quelque homme supérieur dans les arts, les sciences et les lettres. Rarement les contemporains se trompent à l'égard de ces supériorités; celle de Landino est constatée par les écrivains de son temps; mais, n'ayant aucun moyen de vérifier la justesse de leurs éloges, nous étions forcés de les accepter sans examen. On ne connaissait aucune composition de cet artiste, et l'on ne pensait pas qu'il restât rien de lui, lorsque j'ai découvert à la Bibliothèque impériale de Paris, dans un manuscrit (in-4°, n° 535 du supplément) dont aucun écrivain n'avait parlé, et qui est du commencement du quinzième siècle, *cent quatre-vingt-dix-neuf chansons italiennes à deux et à trois voix*, parmi lesquelles il y en a cinq de *Francesco degli Organi*. J'en ai publié une en partition et en notation moderne, avec une notice du manuscrit, dans le premier volume de la *Revue musicale* (ann. 1827, p. 11 t et suiv.). Le manuscrit est malheureusement rempli d'une multitude de fautes de copie. J'en ai dû corriger plusieurs dans la première partie de la chanson, la seule que j'ai publiée, parce que la seconde est si défigurée qu'elle n'a aucun sens harmonique en rapport avec l'état de l'art au quatorzième siècle. Cette chanson et les autres compositions de Landino contenues dans le manuscrit justifient les éloges qui ont été accordés à leur auteur. On y trouve plus de douceur, un sentiment d'harmonie plus délicat que dans les pièces des compositeurs de la même époque. *Jacopo de Bologne* est le seul qui soutienne la comparaison sans désavantage. Un autre manuscrit qui a appartenu au célèbre organiste Antoine Squarcialupi, et qui est aujourd'hui dans la Bibliothèque ducale de Florence, semble être un double de celui de la Bibliothèque impériale, car il contient les chants des mêmes auteurs, particulièrement de Landino. On peut consulter sur ce manuscrit l'excellente notice que M. Casamorata, de Florence, a publiée sur Squarcialupi, dans la *Gazzetta musicale di Milano* (ann. 1847 n° 48).

LANDOLFI (Charles-Ferdinand), luthier de Milan, vécut dans cette ville au milieu du dix-huitième siècle. Ses violons sont assez estimés et se vendent de trois à quatre cents francs. J'en connais deux, dont un porte la date de 1752 et l'autre celle de 1753.

LANDRIANO (Charles-Antoine), sopraniste célèbre, organiste et compositeur, né à Milan, vers 1626, brilla par son talent aux fêtes qui furent données dans sa ville natale, lorsque le duc de Parme, Édouard Farnèse, la visita. Il obtint à cette occasion la place d'organiste à l'église Saint-Raphaël, quoiqu'il fût déjà chantre de la cathédrale. Il mourut à l'âge de trente-trois ans, peu après 1657. On a imprimé de sa composition : *Molletti a voce sola;* Milan, 1655.

LANDSBERG (Louis), professeur de musique, naquit à Breslau dans les premières années du dix-neuvième siècle. Il commença sa carrière comme ténor choriste du théâtre royal de Berlin; puis il se rendit à Rome, où il vécut pendant vingt-quatre ans, se livrant à l'enseignement du piano. Il y avait établi des concerts d'amateurs qui eurent beaucoup de succès. Il est mort dans cette ville, le 6 mai 1858. Landsberg se livra à l'étude des œuvres des anciens maîtres et de la littérature musicale : il avait des connaissances étendues dans ces matières et avait rassemblé une rare et précieuse collection de musique et de livres, pour laquelle il explorait incessamment l'Italie et l'Allemagne. Après sa mort, sa collection fut transportée en partie à Breslau et en partie à Berlin par ses héritiers : on en a fait imprimer des catalogues pour en proposer l'acquisition aux amateurs; mais, bien qu'ils indiquent encore des choses fort intéressantes, les ouvrages les plus importants en ont disparu. L'auteur de cette biographie a pu s'en convaincre en comparant ces catalogues avec celui que Landsberg lui avait envoyé en manuscrit.

LANFRANCO (Jean-Marie), né sur le territoire de Parme, vraisemblablement dans les dernières années du quinzième siècle, ou dans les premières du suivant, fut maître de chapelle à la cathédrale de Brescia. Il n'est connu que par un petit traité de musique, divisé en quatre parties, dont la rareté est excessive. Ce livre a pour titre : *Scintille o sia regole di musica, che mostrano a leggere il canto fermo e figurato, gli accidenti delle note mensurate, le proportioni e tuoni, il contrapunto e la divisione d'il monocordo; con la accordatura di varii instrumenti, della quale nasce un modo, unde ciascun per se stesso imparare*

potrà le voci di la, sol, fa, mi, ré, ut. In Brescia, per Ludovico Britannico, 1533, 142 pages petit in-4°. L'opinion de Perne était que Lanfranco fournit les explications les plus claires et les plus satisfaisantes concernant les prolations. Un exemplaire de ce petit ouvrage, provenant de la bibliothèque de M. Gaspari, de Bologne, a été vendu à Paris, le 29 janvier 1862, 80 francs; un autre exemplaire avait été vendu en 1805, dans la même salle de la maison Silvestre, 1 franc 85 centimes ! Avant que l'auteur de cette notice eût fixé l'attention de l'Europe sur la valeur des anciennes œuvres musicales, au point de vue de l'histoire, elles ne trouvaient pas d'acheteur; aujourd'hui on fait mille folies pour les acquérir à tout prix.

LANG (Gaspard), musicien allemand du dix-septième siècle, est connu par un recueil de motets intitulé : *Musæ* 1, 2 *und* 3 *stimmige Cantiones sacræ tempori et festis accommodatæ cum violinis;* Constance, 1660, in-4°.

LANG (Jean-Georges), né en Bohême en 1724, y apprit la musique et l'art de jouer de l'orgue. En 1749, il fit un voyage en Italie, étudia le contrepoint à Naples, puis retourna en Allemagne, où il entra en 1760 au service du prince-évêque d'Augsbourg. Lorsque cet évêque (Clément-Wenceslas, prince royal de Pologne) fut fait archevêque de Trèves, il appela Lang à Coblence en qualité de maître de chapelle. Cet artiste a publié de sa composition : 1° Six symphonies pour l'orchestre; Augsbourg, Lotter, 1760 — 2° Six quatuors pour piano, flûte, violon et violoncelle; Offenbach, 1775. — 3° Deux concertos pour piano; ibid., 1776. — 4° Divers autres morceaux pour cet instrument; Nuremberg. — 5° Deux cahiers de pièces d'orgue; ibid. — 6° Six trios pour clavecin, violon et violoncelle; Augsbourg, Lotter. — 7° Une fugue pour l'orgue à trois parties; ibid. Il a laissé en manuscrit diverses compositions, parmi lesquelles on remarque deux concertos pour piano à quatre mains.

LANG (Ernest-Jean-Benoit), peintre et musicien distingué, naquit au mois de février 1749 à Ilmenau, alors dans le comté de Henneberg. Son père, peintre et bon musicien, lui enseigna les principes des deux arts qu'il cultivait : la harpe fut l'instrument qu'il choisit; il y fit des progrès si rapides, qu'à l'âge de six ans il put en jouer devant le duc de Saxe-Hildburghausen. Lorsque son père alla se fixer à Nuremberg, il l'y accompagna, et apprit à jouer du clavecin et du violon, sous la direction du maître de chapelle Gruber, qui lui enseigna aussi les éléments de la composition. Déjà marié, en 1782, il résolut de voyager et de tirer parti de ses talents pour sortir de la pénible situation où il se trouvait. Il prit sa route par la Souabe, visita une partie de la Suisse, s'arrêta quelque temps à Strasbourg, puis se rendit à Bruxelles, où il entra au service du duc d'Arenberg, en qualité de musicien de la chambre. Après un an de séjour près de ce prince, il fut obligé de retourner à Nuremberg pour des affaires de famille, et dans sa route il donna des concerts à Trèves, Mayence et Francfort. Obligé de donner des leçons pour vivre, il augmenta les vertiges qu'il ressentait depuis plusieurs années, et il mourut d'une maladie cérébrale, à Nuremberg, le 6 mai 1785, à l'âge de trente-six ans. Cet artiste a composé plusieurs concertos, quatuors, trios et solos pour la harpe; on n'a gravé de ses ouvrages que les suivants : 1° *Sonata per l'arpa, accompagnata con il violino, composta da Enr. Giov. Bened. Lang, virtuoso dell'arpa. in Norimberga;* Nuremberg, J.-G. Birckmann. — 2° Quelques poésies de Burger, mises en musique par E.-J.-B. Lang; Nuremberg, J.-M. Schmidt, in-fol. obl.

LANG, famille de musiciens, originaire du Palatinat, qui s'est distinguée dans la Bavière. Lang (François), né à Manheim, le 30 novembre 1751, eut pour maître de cor le musicien de la cour Zwini. A l'âge de huit ans il joua sur cet instrument un concerto, le jour de la fête du prince électoral, et fit naître l'étonnement par son habileté. En 1763 il était déjà musicien de la cour, et en 1770 il épousa la fille du directeur de musique Stamitz, excellente cantatrice du théâtre de Manheim, puis de Munich. Plus tard, Lang fit de longs voyages avec son frère (Martin Lang), et partout ils excitèrent l'étonnement par leur talent. En 1801, François Lang était encore attaché à la musique de la cour de Munich.

LANG (Martin), frère du précédent, naquit à Manheim, le 21 juin 1755, et reçut aussi des leçons de cor de Zwini. En 1778 il fut attaché à la chapelle de la cour à Munich. En 1784 il fit un voyage à Vienne, où il donna des concerts avec succès, puis il visita l'Italie avec son frère. Le talent de ces deux artistes consistait en une belle qualité de son et une grande sûreté dans l'attaque des traits difficiles.

LANG (Catherine), fille de François Lang, naquit à Manheim au mois de novembre 1774 (1), et suivit son père à Munich à l'âge de quatre ans. Plus tard elle reçut de Streicher des leçons de piano, et devint élève de Dorothée Wendling pour le chant. En 1789 elle se rendit en Italie, et

(1) Gerber et les biographes qui l'ont copié ont fait sur cette cantatrice une accumulation d'erreurs; ils l'ont confondue avec sa mère, et ont changé son nom en celui de *Lange*.

reçut, à Padoue, des leçons de Pacchiarotti. Deux ans après elle débuta au grand théâtre de Mantoue avec un brillant succès. A Venise, elle chanta avec Crescentini au théâtre de la Fenice; à Bergame et à Vicence, avec Marchesi; à Vérone, avec Matteucci. Son talent se soutint à côté de ces grands chanteurs; mais, après plusieurs années, une maladie de l'organe vocal l'obligea a quitter la scène. Elle retourna à Munich et y épousa le chanteur Zuccarini en 1796. Cette actrice avait un chant d'expression qui remuait le cœur. Elle était excellente pianiste et possédait des connaissances étendues dans la musique. Elle mourut des suites d'une maladie de larynx, le 4 mai 1803.

LANG (Théobald), fils de Martin Lang, naquit à Munich, en 1783. Après avoir terminé ses études de violon, il prit des leçons de composition chez le maître de chapelle François Danzi, et entra, en 1798, à l'orchestre de la cour, quoiqu'il ne fût âgé que de quinze ans. En 1802, il reçut un engagement pour l'orchestre de Stuttgard. Deux ans après il retourna à Munich, où il épousa, en 1808, la cantatrice Régine Hilzelberger. Lang a été un violoniste distingué, pour son temps.

LANG (François-Xavier), deuxième fils de Martin Lang, né à Munich en 1785, a été un bassoniste de mérite. Son maître pour cet instrument a été Philippe Ruppert, membre de la chapelle du roi de Bavière. Lang a écrit quelques ballets dont la musique n'est pas sans mérite.

LANG (Marguerite), fille de Martin Lang, est née a Munich le 20 septembre 1788. Mme Dulken lui a donné des leçons de piano, et sa mère a fait son éducation vocale. Le 4 avril 1805, elle a paru pour la première fois sur le théâtre royal de Munich dans *le Sacrifice interrompu* de Winter, et y a été applaudie avec transport. Elle a brillé ensuite (en 1807 et 1810) aux théâtres de Stuttgard et de Francfort.

LANG (Joséphine), sœur de la précédente, est née à Munich en 1791. Après avoir reçu des leçons de chant et de piano du maître de chapelle Danzi, et avoir appris les éléments de l'art dramatique de sa mère, elle a débuté en 1807 au théâtre royal de sa ville natale. Elle jouissait en 1812 de la faveur publique.

LANG (Antoine), fils de Théobald Lang, est né à Munich en 1804. Il s'est livré à l'étude du piano et de la composition. On a publié de ses premiers essais : 1° *Gedichte aus Wilhelm Meister, de Gœthe*, pour voix seule et accompagnement de piano; Ratisbonne, Reitmayr. — 2° *Sechs Gedichte von J. Paul Richter, Schiller*, etc., pour voix seule et piano. Munich, Sidler. — 3° Variations pour piano, avec quatuor d'accompagnement; ibid.

LANG (....), excellent clarinettiste, né en Bohême vers 1760, fut maître de musique du premier régiment d'artillerie impériale à Prague. Un grand concert qu'il donna au théâtre national de cette ville, en 1786, lui fit la réputation d'un artiste distingué sur son instrument. En 1802, il renonça à sa place de maître de musique, et servit dans le même régiment comme caporal. On n'a jamais connu les motifs de ce changement. Enfin il eut son congé en 1808, et entra au service du comte Metrowsky, en qualité de maître de musique de son régiment, qui se trouvait en Moravie, mais avec exemption de service militaire et avec des appointements considérables. Cet artiste vivait encore dans cette position en 1816. Lang a écrit beaucoup de concertos et de sonates pour la clarinette, ainsi que des suites d'harmonie pour la musique militaire : toutes ces compositions existent en manuscrit.

LANG (Alexandre), docteur en droit et professeur à l'université d'Erlangen (Bavière) naquit le 6 mars 1806 à Ratisbonne, où son père était conseiller de justice des domaines du prince de la Tour et Taxis. Dès son enfance il commença l'étude de la musique, et ses parents, qui aimaient cet art, cultivèrent ses heureuses dispositions. Après avoir achevé ses études de collége, il fréquenta les universités d'Erlangen et de Heidelberg, sans interrompre ses études musicales. En 1834, il reçut sa nomination de professeur de droit à l'université d'Erlangen ; mais il ne jouit pas longtemps des avantages de sa position, car il mourut le 18 février 1837, à l'âge de 31 ans. On a publié de cet amateur : 1° Variations pour piano à 4 mains. — 2° Polonaise idem. — 3° Grande sonate pour piano seul. — 4° Rondeau brillant pour piano à 4 mains. — 5° Variations pour piano, avec accompagnement de petit orchestre. — 6° Variations pour piano avec 2 violons, alto et violoncelle; à Munich, chez Sidler. — 7° Introduction et polonaise de concert, avec orchestre. — 8° Quatuor pour 2 violons, alto et violoncelle. — 9° Adagio pour guitare et piano. — 10° *Lieder*, avec accompagnement de piano.

LANGBECKER (Emmanuel-Chrétien-Théophile), né à Berlin, le 31 août 1792, fit ses études littéraires au gymnase (collége) de cette ville, puis alla suivre les cours de médecine des plus célèbres professeurs; mais l'invasion de la Prusse par les armées françaises interrompit ses études, et dès lors il s'occupa des affaires industrielles de son père, qui possédait une manufacture d'étoffes de laine. Dans ses mo-

ments de loisir, Langbecker s'occupa spécialement d'ouvrages relatifs à l'ancienne musique d'église, pour laquelle il eut toujours un goût passionné. Ses travaux en ce genre le firent connaître avantageusement à la princesse Wilhelmine de Prusse, qui le prit sous sa protection et le plaça, en qualité de secrétaire, près de son fils, le prince Waldemar. Il occupa cette position jusqu'à sa mort, arrivée le 21 octobre 1843. Les principaux ouvrages de Langbecker relatifs à la musique sont : 1° *Das Deutsch-evangelische Kirchenlied, eine historisch æsthetische Abhandlung zur dritten Jubelfeier des Augsburgischen Confession verfasst* (Le chant allemand de l'Église évangélique, dissertation historique et esthétique, à l'occasion du troisième jubilé séculaire de la Confession d'Augsbourg); Berlin, 1830. — 2° *Johann Cruger's, von 1622-1662 Musikdirector an der St-Nicolai Kirche zu Berlin choral Melodien*, etc. (Mélodies chorales de Jean Cruger, directeur de musique de l'église Saint-Nicolas à Berlin, depuis 1622 jusqu'en 1662, tirées des meilleures sources originales, et accompagnées d'un abrégé de sa vie, etc.); Berlin, 1835, in-4°. — 3° *Gesangblatte aus dem 16ten Jahrhundert mit einer kurzen Nachricht vom ersten Anfange von evangelischen Kirchenliedes und den Entstehen der Gesangblatter*, etc. (Feuilles de chant du seizième siècle avec une courte notice historique de l'origine du chant de l'Église évangélique, et de la naissance des feuilles de chant); Berlin 1838. Ces ouvrages sont faits avec soin et renferment de bons renseignements puisés à des sources authentiques.

LANGDON (Richard), musicien anglais, fut organiste à Londres, dans la seconde partie du dix-huitième siècle. Il a publié : 1° Deux livres de Chansons anglaises; Londres, Preston. — 2° *Divine harmony*, livre 1er; Londres, Bland. Ce recueil contient environ soixante psaumes en partition. — 3° *Divine harmony*, deuxième livre, ibid. Ce second livre renferme des antiennes. — 4° Douze *glees*; Londres, Bland. — 5° *Canzonets*, lib. 7; Londres, Preston.

LANGE ou **LANGIUS** (Jérôme-Grégoire), né à Havelberg, dans le Brandebourg, vers la première moitié du seizième siècle, fut *cantor* à Francfort-sur-l'Oder, et l'un des musiciens les plus instruits de son temps. Frappé de paralysie aux pieds et aux mains, il fut obligé de se démettre de sa place, et mourut le 1er mai 1587. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Cantiones aliquot sacræ, quinque et sex vocum tum vivæ voci, tum omnis generis instrumentis cantatu commodissime jam primum in lucem editæ. Francofordiæ Marchionum per Andream Eichorn*, 1580, in-4°. — 2° *Cantiones sacræ*, 4, 5, 6 *et* 8 *vocum*, pars I; Nuremberg, 1580. — 3° idem, pars II, ibid., 1584. Les deux parties de cet ouvrage sont dédiées au conseil de Breslau. Dans la préface, Lange rapporte l'accident qui l'a privé de sa place. — 4° *Neuer teutschen lieder mit drey Stimmen welche nicht allein Lieblich zu singen, sondern auch allerley Instrumenten zu gebrauchen, erster Theil* (Nouvelles chansons allemandes à trois voix, non-seulement pour chanter agréablement, mais aussi pour l'usage de toute espèce d'instruments, Ire partie); Breslau, chez Joh. Schaffenberg, 1584, in-4° obl. On voit dans la préface de cet ouvrage que le magistrat de Breslau avait accordé un asile avec une pension à Langius, en considération de l'accident qui l'avait privé de moyens d'existence. La deuxième partie de ce recueil a paru chez le même éditeur, en 1586. Après la mort de Langius, il a été fait une deuxième édition des deux parties, publiée chez Georges Baumann, à Breslau, en 1597-1598, in-4°.

LANGE (Joachim), né à Eylau (Prusse), dans la seconde moitié du seizième siècle, fut, suivant l'avertissement placé en tête de l'ouvrage cité ci-dessous, organiste au service du comte Hsvata, à Chlum et Koschenberg, en Bohême. Il s'est fait connaître par la composition d'un recueil de chansons allemandes à trois voix, intitulé : *Das erste Buch schœner newer weltlicher Liedlein mit drey Stimmen, componirt durch Joachimum Langium Eulauiensem Borussum. Pragæ, typis Nigrinianis*, 1606, in-4°. On y trouve 24 morceaux.

LANGE (Jean-Gaspard), cantor à Hildesheim, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, est auteur d'un opuscule qui a pour titre : *Methodus nova et perspicua in artem musicam, das ist : Recht gründliche Anweisung wie die edlen Musik mit allen zu gehœrigen Stucken auf aller leichteste und gewisseste nach heutigen neuesten Art*, etc. (Méthode nouvelle et claire concernant la musique, ou instruction solide, etc.); Hildesheim, 1688, 64 pages in-8°. Ce petit ouvrage est en dialogue.

LANGE (Joseph), acteur allemand, naquit à Wurzbourg, le 1er avril 1751. Son père y était secrétaire de légation. Après avoir fait des études dans la peinture et dans la musique, il se rendit à Vienne pour y perfectionner son habileté dans ces arts, et y trouva un frère qui y était

placé comme secrétaire. Tous deux aimaient l'art dramatique avec passion ; ils s'associèrent avec d'autres jeunes gens et fondèrent un théâtre d'amateurs. C'est là que les vit le conseiller de la cour de Sonnenfels, qui, convaincu de la réalité de leur talent, les engagea à se vouer à la scène. Ceci se passait en 1770. L'aîné des deux frères mourut bientôt après; le plus jeune fut en peu de temps l'acteur favori des habitants de Vienne. Comme musicien, il s'était fait connaître avantageusement : il jouait bien du piano et composait avec goût. Déjà il avait publié quelques morceaux de musique instrumentale et des chansons, lorsqu'il fit représenter, en 1796, un petit opéra intitulé : *Adèle de Ponthieu*, qui fut bien accueilli du public. Après qu'il se fut retiré du théâtre, il continua de cultiver la composition et la peinture. Il a aussi obtenu des succès dans cet art, et l'on connaît de lui de grands tableaux d'église qui sont estimés. Lange est mort à Vienne, le 18 septembre 1831.

LANGE (Louise-Marie-Antoinette), née DE WEBER, femme du précédent, vit le jour à Manheim. En 1779, elle débuta au théâtre de cette ville, dans l'opéra ; ensuite elle se rendit à Vienne. Là, elle devint élève de Mozart, dont elle était la belle-sœur, et ses progrès furent rapides sous un tel maître. Elle contracta un engagement à l'Opéra de Vienne. Ce contrat expiré, elle voyagea, se fit entendre avec succès sur plusieurs théâtres de l'Allemagne, puis elle retourna dans la capitale de l'Autriche, où elle fut engagée de nouveau, aux appointements de 400 ducats. Des discussions qu'elle eut avec les entrepreneurs la firent se retirer en 1785. Elle se rendit à Hambourg, et y chanta jusqu'en 1798; puis elle fut engagée à l'Opéra allemand d'Amsterdam, et y eut 800 ducats de traitement. Cette cantatrice a passé pour une des meilleures de son temps; on l'a même comparée à Mme Mara, quoiqu'elle lui fût inférieure. Lorsqu'elle quitta la scène, elle se retira à Francfort, où elle est morte en 1830, regrettée de tous ceux qui l'avaient connue.

LANGE (Joseph-Henri), compositeur et organiste à Brême, fils d'un instituteur, est né dans cette ville en 1784. Il était fort jeune lorsque son père l'envoya à Munich pour y étudier la musique, sous la direction de Winter. De retour à Brême, il y obtint la place d'organiste de l'église principale. Il a publié : 1° *Vierstimmige ausgesetztes Choralbuch zu dem neuen Bremischen Gesangbuche* (Livre de chorals arrangés à quatre voix pour le nouveau livre de chant de Brême); Brême, Kaiser. — 2° *Melodien zum neuen Bremer Gesangbuche, fur Schulen und zum Privatgebrauche* (Mélodies du nouveau livre de chant de Brême, à l'usage des écoles, etc.); ibid. — 3° *Melodien fur eine und mehrere Singstimmen zum Bremischen Liederbuche für Schulen* (Mélodies à une et à plusieurs voix chantantes, pour le livre de cantiques de Brême, à l'usage des écoles) ; ibid. On a publié de cet artiste, dans la même ville, en 1833, *la Chanson de Mignon* pour quatre voix d'hommes.

LANGE (le docteur OTTO), né à Berlin, dans les premières années du dix-neuvième siècle, a fait ses études dans cette ville, et s'est attaché à la philosophie de Hegel, dont il s'est montré ardent admirateur. En 1847, il est devenu rédacteur de la Nouvelle Gazette musicale de Berlin (*Neue Musikzeitung fur Berlin*), pour la partie technique, sous la direction de M. Gustave Bote. On a de M. Lange un écrit intitulé : *Die Musik als Unterrichtsgegenstand in Schulen neben den wissenschaftlichen Lehrzweigen* (La musique, telle qu'elle est enseignée dans les écoles, confrontée avec son but comme accessoire scientifique); Berlin, 1841, in-8°. Fink a donné une longue analyse de cet ouvrage dans la *Gazette générale de musique de Leipsick* (n° 45, 10 novembre 1841).

LANGER (Dominique), violoniste du théâtre de Breslau, est né en Bohême. On n'a que peu de renseignements sur cet artiste, même dans la Biographie des musiciens de la Silésie, par Hoffmann. On sait seulement qu'il jouait également bien du violon, de la clarinette et du cor de bassette, et qu'il dirigeait avec talent la musique dans un jardin de plaisance, à Breslau. Il a été publié de sa composition : 1° Rondo pour piano et violon; Vienne, Mechetti. — 2° Valses idem; Milan, Ricordi. — 3° Polonaises pour le piano; Breslau, Leuckart. — 4° Danses favorites de Breslau; Breslau, Forster. — 5° *Le Temps ancien et le moderne*, quolibet musical tiré d'airs connus et de danses, avec piano; Breslau, Leuckart. Langer avait en manuscrit une grande symphonie dédiée au maître de chapelle Schneider.

LANGER (Matthieu), virtuose distingué sur le cor, bien que simple amateur, employé près du gouvernement à Oppeln, a fait ses études au gymnase de Neisse et à l'université de Breslau. Il a pris part, dans cette ville, aux concerts de l'Académie, en 1822. Il était déjà cité alors pour son talent, mais il l'a beaucoup augmenté par son travail depuis lors : vers 1840 il avait peu de rivaux.

LANGER (Hermann), organiste à Leipsick, est né le 6 octobre 1819, à Hœckendorf, village du royaume de Saxe, dans l'Erzgebirge; son édu-

cation musicale fut faite dans la maison paternelle, puis à Oschatz, où il apprit à jouer du clavecin, du violon, et le chant. Un artiste de la chambre royale de Dresde cultiva ensuite la voix de ténor de Langer, qui contracta un engagement comme chanteur de l'Opéra. En 1810 il se rendit à Leipsick, où il étudia la philosophie, la pédagogique et prit des leçons d'orgue de M. C. F. Becker. Dans le même temps il étudiait aussi la théologie; mais, après qu'il eut complété son instruction scientifique, il s'adonna particulièrement à la musique. En 1843 il fut nommé organiste de l'église de l'Université, et fut aussi choisi comme directeur de la société de chant dite *Paulinienne*. En 1845, la place de professeur de chant liturgique à l'Université lui fut confiée; dix ans après, il y ajouta la position de directeur de musique de la deuxième société de concerts de Leipsick, appelée *Euterpe*, et en 1856, il fut chargé de diriger la société de chant *Orpheus*. Langer s'est particulièrement distingué en 1857 par le cours qu'il a fait à l'Université sur l'histoire du chant liturgique et sur l'histoire des antiquités musicales.

LANGHANS (Charles-Gotthard), architecte, fut d'abord conseiller intime du roi de Prusse, dans l'administration de la guerre, puis directeur du conseil supérieur des bâtiments publics à Berlin. Il naquit à Landshut (Silésie) en 1733, et mourut à Berlin le 1er octobre 1808. Il s'est rendu célèbre parmi ses compatriotes par les monuments dus à ses talents, et parmi lesquels on cite particulièrement l'église des *Onze mille Vierges*, la *Bourse*, et le *palais Hatzfeld*, à Breslau; à Berlin, le *Nouveau théâtre d'Opéra*, et la *Porte de Brandebourg*, considérée comme son œuvre capitale. Langhans a publié, à l'occasion du théâtre construit par lui, un écrit intitulé : *Vergleichung des neuen Schauspielhauses zu Berlin mit verschiedenen altern und neuen Schauspielhæusern in Rucksicht auf akustische und optische Grundsætze* (Comparaison du nouveau théâtre de Berlin avec divers théâtres anciens et modernes, au point de vue des principes d'acoustique et d'optique). Berlin, 1800, 15 pages in-4°, avec deux planches.

LANGLÉ (Honoré-François-Marie), compositeur et théoricien de musique, d'une famille originaire de Picardie, mais établie en Italie depuis le dix-septième siècle, naquit à Monaco en 1741. A l'âge de seize ans on l'envoya à Naples pour y étudier la composition; il y entra au Conservatoire de *la Pietà dei Turchini*, et fit ses études d'harmonie, d'accompagnement et de contrepoint, sous la direction de Cafaro. Après avoir été huit ans dans cette école, où il eut le titre de *maître*, c'est-à-dire, *répétiteur*, il se rendit à Gênes et y demeura plusieurs années, en qualité de directeur de musique du théâtre et du concert des nobles. Arrivé à Paris en 1768, il se fit une existence honorable en donnant des leçons de clavecin, de chant et de composition. Il connaissait bien l'art du chant, en ayant étudié les principes dans l'école de Naples, la meilleure de cette époque. Tourmenté du désir de se faire connaître à Paris par ses compositions, il fit exécuter au concert spirituel et à celui des amateurs des cantates et des motets, entre autres les monologues d'*Alcide*, de *Sapho*, de *Circé*, etc. Lorsque le baron de Breteuil eut institué l'École royale de chant et de déclamation, en 1784, Langlé fut chargé d'y enseigner le chant, et il conserva cet emploi jusqu'à la suppression de l'école en 1791. A l'époque de l'organisation du Conservatoire de Paris, on le désigna pour remplir les fonctions de bibliothécaire, qu'il réunit à celle de professeur d'harmonie; mais il ne garda pas celle-ci longtemps, et la place de bibliothécaire fut la seule qu'il conserva en 1802. Il était aussi membre du Lycée des arts. Dans les dernières années de sa vie, Langlé prenait plaisir à la culture d'un jardin qu'il possédait avec une maison de campagne, à Villiers-le-Bel, près de Paris : il mourut dans ce lieu le 20 septembre 1807, à l'âge de soixante-six ans.

Les compositions de Langlé indiquent peu de génie : elles manquent de chaleur et de vie, quoiqu'on y trouve des mélodies assez faciles. J'ai examiné à la bibliothèque du Conservatoire tous ses manuscrits, et je n'y ai rien trouvé qui eût pu assurer des succès à leur auteur, s'ils avaient obtenu les honneurs de la représentation. Le seul opéra de Langlé joué à l'Académie royale de musique est *Corisandre*, en trois actes : il fut représenté en 1791; on le reprit l'année suivante, mais il n'excita jamais d'intérêt. Ses autres ouvrages dramatiques, tous inédits, à l'exception d'*Antiochus et Stratonice*, joué sans succès à Versailles, en 1786, sont : 1° *Oreste et Tyndare*, présenté au jury de l'Opéra en 1783 et en 1786. — 2° *Soliman et Éronime*, ou *Mahomet II*, en 1792. — 3° *La Mort de Lavoisier*, 1794. — 4° *Le Choix d'Alcide*, 1801. — 5° *Médée*. — 6° *L'Auberge des volontaires*. — 7° *Tancrède*. — 8° *Les Vengeances*. Langlé a fourni un certain nombre de leçons, assez mal écrites, à la première édition des solféges du Conservatoire de Paris. Ses ouvrages didactiques sur l'harmonie et la composition sont ceux qui ont particulièrement contribué à le faire connaître en France. Le premier a pour titre : *Traité d'harmonie et de modulation*; Paris, Naderman,

1797, in-fol. de 96 pages. Aux premiers mots de l'avertissement de ce traité, on serait tenté de croire que Langlé avait saisi les vrais principes de la science de l'harmonie, qui ne sont autres que ceux de la tonalité; car il s'élève contre les traités de cette science, précédemment publiés, où les accords sont considérés d'une manière isolée, sans égard aux lois de successions qui les régissent; mais, immédiatement après, on le voit avec étonnement avancer cette singulière proposition : *Qu'il n'y a qu'un seul accord, celui de tierce, dont les combinaisons produisent tous les autres.* Et pour la démonstration de ce principe, il présente l'exemple de cette suite de tierces : *fa, la, ut, mi, sol, si, ré, fa.* Il en tire l'accord parfait du quatrième degré *fa, la, ut*; l'accord parfait mineur, *la, ut, mi*; l'accord de la tonique *ut, mi, sol*; l'accord relatif mineur de la dominante, *mi, sol, si*; l'accord de la dominante, *sol, si, re*; les accords de septième majeure, *fa, la, ut, mi*, et *ut, mi, sol, si*; enfin, l'accord de septième mineure avec tierce mineure, *la, ut, mi, sol*, et l'accord de septième dominante, *sol, si, ré, fa.* C'est à peu près par un procédé semblable que Catel a fondé son système d'harmonie sur une division arbitraire du monocorde; mais celui-ci a du moins racheté son erreur à cet égard par sa division des accords en naturels et artificiels; tandis que Langlé confond tout en faisant, au moyen de ses générations de tierce, des classes d'accords de septièmes, par exemple, de toutes les espèces, comme si ces rapports existaient par eux-mêmes et abstraction faite de toute considération de modification par l'altération, la prolongation et la substitution. D'ailleurs, les exemples pratiques qu'il donne de l'emploi des accords sont mal écrits, et fourmillent de mauvaises successions d'octaves et de quintes.

Le second ouvrage de Langlé est le *Traité de la basse sous le chant, précédé de toutes les règles de la composition*; Paris, Naderman, 1798, in-fol. de 304 pages. Ce que Langlé appelle *toutes les règles de la composition* sont celles des contrepoints simple et double, qui enseignent en effet l'art d'écrire à plusieurs parties. Mais comment un ouvrage destiné à faire connaître la manière de mettre une basse sous un chant peut-il être précédé *de toutes les règles de la composition?* Un musicien qui sait toutes ces règles n'est donc pas capable de faire une basse? Quelle absurdité ! Et qu'est-ce, je vous prie, que ce qui vient après les règles du contrepoint dans le livre de Langlé? Une énorme quantité de progressions appelées communément *marches d'harmonie*, la plupart mal écrites, et dont on ne trouve presque jamais l'application dans la musique mélodique. Cet énorme fatras n'est bon à rien : il n'a jamais eu de véritable succès, et depuis longtemps il est tombé dans l'oubli, comme une multitude de fausses doctrines qui ont pris naissance depuis un siècle, en France et en Allemagne.

Le *Traité de la fugue* (Paris, 1805, in-folio de 100 pages) est le troisième ouvrage didactique de Langlé. Il y débute par une proposition bien bizarre : *La fugue*, dit-il, *est le premier morceau de musique regulier que l'on ait fait.* S'il avait eu quelques notions des plus anciennes compositions, il y aurait vu qu'il ne s'y trouve pas l'apparence de ce qu'on appelle *fugue*, même dans l'acception la plus générale. Quoique l'ordre dans la classification des objets manque dans ce livre comme dans tous les autres ouvrages de Langlé, le debut renferme des notions assez précises des parties principales de la fugue; c'est ce qu'il a fait de mieux. C'est en quelque sorte une traduction de ce que le P. Martini a placé en tête de son *Saggio fondamentale pratico di contrappunto.* La suite est beaucoup moins bonne; on y trouve beaucoup de fausses réponses à des sujets donnés, et de fugues mal faites. Ses fugues *à la seconde* et *à la septième* sont contraires à tout principe de tonalité.

On a aussi de Langlé une *Nouvelle méthode pour chiffrer les accords;* Paris, 1801, in-8°. Ce livre renferme l'exposé d'un système particulier que l'auteur avait déjà fait connaître en partie dans ses traités de l'harmonie et de la basse sous le chant. Il s'y sert de plusieurs signes qui n'ont jamais été employés par les harmonistes; signes dont l'utilité n'est pas sensible, et qui auraient l'inconvénient de manquer de simplicité. Langlé, comme tous les auteurs de systèmes de basse chiffrée, a oublié qu'un ouvrage de ce genre, au lieu de présenter de nouveaux signes, devrait être seulement l'exposé des systèmes des diverses écoles, afin de rendre plus facile l'accompagnement de toute espèce de musique, par une bonne synonymie des signes.

LANGLOIS (M.), avocat à Gisors, dans la dernière partie du dix-huitième siècle, a publié un petit écrit qui a pour titre : *Éloge funèbre de P. Buisson, organiste de Gisors, prononcé dans cette ville, devant une société d'amateurs*, le 2 septembre 1775; Rouen, 1775, in-8°.

LANGLOIS (l'abbé), maître de chapelle de la métropole de Rouen, et membre de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de cette ville, est auteur d'un discours prononcé dans une séance de cette société, le 28 juin 1850, lequel a pour objet la *Revue des maîtres de cha-*

pelle et musiciens de la cathédrale de Rouen, et se trouve dans *le Précis analytique des Travaux de l'Académie de Rouen*, 1850, 1 vol. in-8°. Ce morceau historique fournit de bons renseignements puisés dans les archives de cette église métropolitaine.

LANGSHAW (....), organiste et mécanicien de grand mérite, né en Angleterre vers 1718, s'est fait connaître par des cylindres mécaniques qu'il a adaptés à un orgue superbe, lequel appartenait au comte de Bath. Ce seigneur ayant demandé à Hændel quelques pièces pour cet instrument, le grand musicien les écrivit et chargea Langshaw de les noter sur de très-grands cylindres qui faisaient leurs révolutions dans divers systèmes de mouvement, et dont les combinaisons produisaient des effets majestueux. Langshaw fut employé par le comte à perfectionner son ouvrage pendant près de douze ans. En 1772 il obtint la place d'organiste à Lancastre. Il l'occupa pendant plus de vingt-cinq ans, et mourut dans cette ville en 1798.

LANGSHAW (Jean), fils du précédent, né à Londres en 1763, fut élevé à Lancastre, et ne commença à étudier la musique qu'à l'âge de treize ans. Lorsqu'il eut atteint sa seizième année, il se rendit à Londres, et continua ses études musicales sous la direction de Charles Wesley et de son frère Samuel. De retour à Lancastre, il s'y livra à l'enseignement de la musique : en 1798 il succéda à son père dans la place d'organiste de cette ville. On a de ce musicien quelques ballades, des chœurs de Hændel et de Haydn arrangés, et un thème avec variations pour le piano.

LANIÈRE (Nicolas) ou **LANIER**, musicien, peintre et graveur, fut chef de la bande de musiciens du roi d'Angleterre Charles Ier. Hawkins, qui ne cite aucune autorité contemporaine, dit qu'il naquit en Italie dans l'année 1568 (1). Burney se borne à dire que Lanière fut un musicien italien qui se rendit en Angleterre, dans le commencement du dix-septième siècle. Il fit, dit-il, sa profession de la musique, de la peinture et de la gravure; mais il excella surtout dans le premier de ces arts (2). Il est de toute évidence que *Lanière* n'est pas un nom italien : si l'artiste dont il s'agit naquit en effet en Italie, ce dut être de parents français ou belges. Un magnifique portrait de lui, ouvrage du célèbre graveur Lucas Vosterman, son contemporain, ne nous apprend rien à cet égard, si ce n'est qu'il était amateur passionné de tous les arts libéraux, particulièrement des antiquités de l'Italie, ce qui indique au moins qu'il y était allé et y avait vécu. Voici cette inscription : *Nicolas Lanier. In aula Serenissimi Caroli Magnæ Britanniæ Regis Musicæ artis directori, admodum insigni pictori, cæterarumque Artium liberalium maximè Antiquitatum Italiæ admiratori et amatori summo, Mæcenati suo unicè colendo.* Quoi qu'en disent Hawkins et Burney, il paraît plus que douteux que Nicolas Lanier se soit rendu d'Italie en Angleterre; car dans un procès relatif aux priviléges accordés par Charles Ier aux musiciens de sa chapelle, on voit paraître en cause avec cet artiste et avec beaucoup d'autres musiciens, Jérôme Lanier, Clément Lanier, André Lanier, Jean Lanier et Guillaume Lanier, qui sont évidemment de sa famille, et dont les prénoms accusent une origine française ou belge. Quoi qu'il en soit, il paraît certain que Nicolas Lanière ou Lanier et Cooper, dont le nom italianisé était *Coperario* (*voyez* ce nom), furent les premiers qui introduisirent en Angleterre le style *recitatif*, depuis peu mis en vogue par Jacques Peri et Jules Caccini, puis perfectionné par Monteverde (*voyez* ces noms). Un des premiers ouvrages cités de Nicolas Lanière est un *masque* (divertissement dramatique) composé en 1617 pour lord Hay, sur un poëme de Ben Johnson. En 1614 il prit part, avec Coperario et quelques autres musiciens, à la composition du *maske of Flowers*, pour les noces du comte de Sommerset avec lady Frances Howard, femme divorcée du comte d'Essex. Ce divertissement fut exécuté dans la salle du banquet, à Whitehall, pendant la nuit de Saint-Étienne. Les personnages qui y figurèrent furent le duc de Lennox, les comtes de Pembroke, Dorset, Salisbury, Montgomery, les lords Walden, Scrope, North et Hayes, sir Thomas, sir Henri, et sir Charles Howard. Plusieurs recueils publiés sous le règne de Charles Ier contiennent des airs de Lanière. On en trouve neuf dans un volume manuscrit du Muséum britannique (in-fol. n° 11,608 des additions de Mss). Le dernier (*Cofin, say why sit'st thou see?*) est accompagné d'un chœur. Hawkins dit que, sous le règne de Jacques Ier, les musiciens qui avaient vécu sous le patronage de la reine Élisabeth ne furent point en faveur, et qu'aucun ne fut employé à la cour, à l'exception de Lanière et de Coperario. La position du premier de ces artistes sous le règne de Charles Ier dut le faire vivre dans l'aisance, car son traitement était de deux cents livres sterling, somme considérable pour ce temps (1). Outre le portrait dont il est parlé ci-dessus, il en existe un autre fort beau, peint par Lanière lui-même, et qui

(1) *A General History of the science and practice of Music*, t. III, p. 880.

(2) *A General History of Music*, t. III, p. 346, note n.

(1) Cette somme annuelle lui est assurée par une ordonnance (*a grant*) de Charles Ier, du 11 juillet 1628, laquelle

se trouve à l'école de musique à Oxford; Hawkins l'a fait graver pour son Histoire de la musique (t. III, p. 380). Enfin, on en connaît un troisième en Angleterre, ouvrage admirable de Van Dyck, qui fut la première cause de la fortune de ce grand peintre à la cour de Charles Ier.

La musique des *masques* composés par Lanière seul, ou en collaboration d'autres musiciens, serait aujourd'hui introuvable; mais plusieurs morceaux tirés de son œuvre intitulé *Musica narrativa* ont été imprimés par Playford dans les collections de son temps, particulièrement dans le recueil intitulé *Ayres and dialogues* (Londres, 1653), et dans la seconde partie du *Musical Companion* (Londres, 1667). Dans ces recueils, la musique de Lanière est d'une grande supériorité sur tout le reste : on y trouve du sentiment, de la mélodie et du rhythme. Burney dit que la cantate *Héro et Leandre*, de ce compositeur, fut célèbre vers le milieu du dix-septième siècle et que le récitatif de cet ouvrage fut considéré alors comme un modèle de déclamation musicale, dans le genre italien. Smith a inséré dans sa *Musica antica* un air de Lanière tiré de la mascarade intitulée : *Luminalis, or the Festival of Light*, qui fut exécutée dans la nuit du mardi gras de l'année 1637, et dans laquelle la reine et les dames du palais prirent des rôles.

LANNER (Joseph-François-Charles), célèbre compositeur de musique de danse, naquit le 11 juillet 1802, à Vienne, où son père était fabricant de gants. Dès son enfance, il montra d'heureuses dispositions pour la musique, et acquit une grande habileté sur le violon, quoiqu'il n'eût eu que des maîtres médiocres. Il apprit de même la composition par la lecture des livres de théorie et sans maître. Ses premiers travaux consistèrent en arrangements de morceaux d'opéras, d'ouvertures et de marches en quatuors ou quintettes d'instruments à cordes; mais bientôt ses compositions pour la danse le rendirent populaire et le firent rechercher pour les redoutes et les bals de société. Ses ouvrages en ce genre dépassent le nombre de deux cents. Lanner avait au plus haut degré le génie de ce genre de musique. Il innova dans les formes, dans le rhythme, l'harmonie et l'instrumentation. Ses valses particulièrement ont un caractère d'originalité très-remarquable. Il a écrit aussi des marches, des pots-pourris à grand orchestre, une ouverture, et la musique de plusieurs mélodrames et pantomimes. Cet artiste distingué est mort dans sa quarante et unième année, le 14 avril 1843, à Oberdœbling, près de Vienne. Plus de vingt mille personnes assistèrent à ses funérailles.

LANNOY (Philippe DE), musicien et facteur d'orgues, vécut à Anvers dans la seconde moitié du quatorzième siècle. Des restes d'un instrument construit par lui existent encore dans la cathédrale de cette ville. Cet instrument, qui n'a pas été fait pour la place où il se trouve aujourd'hui, a été achevé en 1394, ainsi que le prouve cette inscription placée sur la face antérieur du sommier : *Fecit hoc Organ. Ph. de Lannoy, an. Sal.* 1394. Il fut construit pour l'église d'un couvent de moines Augustins. La cathédrale ayant été détruite par le feu en 1553, l'ancien orgue fut réduit en cendres. Après que l'église eut été reconstruite sur un nouveau plan, les Augustins offrirent leur orgue, considéré déjà à cette époque comme un précieux monument d'antiquité; leur offre fut acceptée; l'instrument fut démonté et transporté à Notre-Dame; mais le nom du facteur qui fit cette opération et répara l'ouvrage de De Lannoy est ignoré.

L'ancien clavier de l'orgue de cet artiste a été conservé comme une curiosité historique : son octave basse était disposée de cette manière bizarre :

ré. mi. si b.

ut. fa. sol. la. si. ut.

La disposition des autres octaves était semblable à celle des claviers ordinaires. La dernière note à l'aigu était *la* [notation musicale]. En 1611, Van Erpen, facteur d'orgues à Bruges, fit des réparations à l'orgue de Notre-Dame, et ajouta deux touches blanches à l'octave grave pour les notes *ré* et *mi*, en sorte que les deux premières touches noires de cette octave servirent pour les notes *fa* dièse et *sol* dièse, auxquelles elles appartiennent. En 1717, De Lahaye, bisaïeul des facteurs de ce nom qui existaient encore en 1835, fit de nouvelles réparations et de nouvelles additions à ce vénérable instrument : il porta le clavier jusqu'à l'*ut* aigu. Le vandalisme révolutionnaire de 1793 ne respecta pas ce monument des anciens temps de la facture régulière de l'orgue; une partie des tuyaux fut enlevée, et de notables dommages furent faits au mécanisme intérieur. De Volder père (*voy.* ce nom), ayant été chargé de la restauration et de l'agrandissement de ce même orgue, en a fait un instrument de bonne qualité, relativement aux con-

est rapportée textuellement dans les *Fœdera* de Rymer, t. XVIII, p. 728.

ditions qui lui étaient imposées, et a étendu le clavier jusqu'au *fa* au grave et à l'aigu. Plusieurs jeux et un clavier ont été ajoutés par lui au travail de De Lahaye; mais, dans le but de conserver intact, autant qu'il était possible, l'instrument primitif de De Lannoy, il en a fait la base du *clavier de récit*.

Au temps de De Lannoy, on ne connaissait que le système des tirages directs : c'est celui qu'il avait établi dans son orgue. Les abrégés n'étaient pas en usage : le petit nombre de jeux et le peu d'étendue qu'on donnait aux instruments ne les rendaient pas nécessaires : il n'y a donc rien de semblable dans l'orgue de Notre-Dame. Tout est de la plus grande simplicité dans sa construction : c'est sans doute à cette simplicité qu'il faut attribuer sa longue conservation. Les tuyaux sont en plomb, sans aucun mélange d'étain. Entièrement oxydés au pied, ceux qui restaient debout n'ont pu être tous conservés, parce que leur propre poids les faisait s'affaisser. Je tiens de l'amitié de De Volder un de ceux qu'on a dû réformer et je le conserve comme une preuve de l'état avancé où était déjà la facture de l'orgue vers la fin du quatorzième siècle. Ce tuyau sonne la quinte supérieure du *la* aigu de la *mixture* : ses proportions sont bonnes, le biseau est bien fait, et la partie supérieure du tuyau est soudée sur ce biseau, comme cela se pratique aujourd'hui. Malgré son état de vétusté, il rend un son pur et plein. Les jeux qui composaient l'orgue de De Lannoy étaient : 1° *Openfluit* (flûte ouverte de 4 pieds); 2° *Dulcian* (bourdon de 4 sonnant le 8 pieds); 3° *Octaf* (doublette de 2 pieds); 4° *Rorefluit* (flûte de 6 pieds commençant à sol); 5° *Quintadun* (flûte sonnant la quinte); 6° *Sesquialter* (jeu composé de l'octave aiguë du cornet, et d'une petite tierce); 7° *Mixtur* (plein-jeu de 3 tuyaux); 8° *Regalis* (jeu d'anches très-fort avec de courts tuyaux de quelques pouces). Les jeux de *régale* et de *sesquialter* ont disparu de l'ancien orgue.

LANNOY (Mme la comtesse DE), née comtesse de LOOZ CORSWAREM, au château de Gray, dans le Brabant, en 1767, épousa le comte de Lannoy en 1788, et le suivit dans l'émigration, lorsque les Pays-Bas furent envahis par les armées françaises. Ses biens furent saisis, et, comme beaucoup d'autres personnages de haut rang, exilés de leur patrie à cette époque, elle dut chercher des moyens d'existence dans l'emploi de ses talents. Elle était bonne musicienne, jouait bien du piano pour son temps, et même composait. Elle s'établit à Berlin et s'y livra à l'enseignement. En 1798, elle publia dans cette ville : 1° Deux romances françaises avec accompagnement de piano; Berlin, Hummel. — 2° Trois sonates pour clavecin, avec accompagnement de violon et violoncelle; ibid. — 3° Romances avec accompagnement de piano ou harpe, 2e et 3e recueils ; ibid., 1801. Peu de temps après cette dernière publication, elle rentra en Belgique avec sa famille, et y soutint un procès considérable d'où dépendait toute sa fortune. Après plusieurs années d'attente pénible, elle perdit ce procès, dont l'issue la laissait sans ressource, et elle se réfugia à Paris, où l'on prétend qu'elle fut assez malheureuse pour être obligée de jouer avec ses filles des rôles secondaires sur les théâtres des boulevards. Je crois qu'elle a cessé de vivre vers 1822.

LANNOY (ÉDOUARD, baron DE), de la même famille que la précédente, né à Bruxelles au mois de décembre 1787, suivit sa famille dans l'émigration, et s'établit avec elle à Grætz, dans la Styrie, où il commença ses études. De retour à Bruxelles en 1801, il y entra bientôt après au lycée, puis il acheva ses études à Paris. Vers la fin de 1806, il retourna dans la Styrie. Depuis 1813, il vécut alternativement à Vienne et à sa maison de campagne, dans les environs de Marpurg. Il est mort à Vienne, le 28 mars 1853. Poete et musicien, il s'est fait connaître avantageusement par un grand nombre de morceaux de littérature et de critique, ainsi que par ses compositions musicales, parmi lesquelles on remarque : 1° Cantate exécutée à Bruxelles, pour la distribution des prix, en 1806. — 2° *Marguerite* ou *les Brigands*, opéra en un acte, représenté à Grætz en 1814, et à Vienne, en 1819. — 3° *Les Morlaques*, opéra en deux actes, à Grætz, en 1817. — 4° *Libussa*, opéra en deux actes, à Braun, en 1818. — 5° *Kelly*, opéra en un acte; Vienne, 1827. — 6° *Une heure*, mélodrame, à Vienne, 1822. — 7° *Le Meurtrier*, mélodrame. — 8° *Emmy Teels*, idem. — 9° *Les deux Forçats*, idem. — 10° *Le Lion de Florence*, idem. — 11° Ouverture et entr'actes pour la tragédie intitulée *le Czar Ivan*. — 12° *Abu le noir*, mélodrame. Tous ces derniers ouvrages ont été joués sur différents théâtres de Vienne et de l'Allemagne, depuis 1823 jusqu'en 1830. Les principales compositions instrumentales de M. de Lannoy sont : — 13° Grande symphonie en *mi* majeur, exécutée au concert de la société musicale de Vienne. — 14° Symphonie en *ut* majeur, exécutée au concert spirituel. — 15° Plusieurs ouvertures et solos pour divers instruments et orchestre. — 16° Grandes variations pour piano et violon, avec orchestre, op. 13; Mayence, Schott. — 17° Quintette pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson, op. 2; Offenbach, André. — 18° Grand

trio pour piano, clarinette et violoncelle, op. 15; Vienne, Haslinger. — 19° Sonates pour piano et violon, op. 6; Vienne, Mechetti; op. 12, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; op. 21, Bonn, Simrock. — 20° Sonate pour piano seul, op. 9; Vienne, Haslinger. — 21° Plusieurs rondeaux, fantaisies, variations, etc. Depuis 1830, M. de Lannoy s'était dévoué exclusivement à la direction du Conservatoire de Vienne, dont il était encore président en 1835. Il était aussi entrepreneur du concert spirituel.

LANZ (J.-M.), pianiste et compositeur allemand, s'est fait connaître à la fin du dix-huitième siècle par les compositions suivantes : 1° Chansons pour la loge maçonnique; Dresde, 1788. — 2° Six sonates pour le clavecin, d'une exécution facile, op. 3; Brunswick, 1795. — 3° XXI variations sur *God save the King*, pour piano, op. 4; ibid., 1795. — 4° Sonate à quatre mains, op. 5; ib., 1796. — 5° Huit variations pour clavecin sur l'air : *Freut euch des Lebens;* Hanovre, 1796. — 6° Six écossaises pour le piano; Berlin, Schlesinger.

LANZ (Joseph), amateur de musique, à Vienne, a proposé un nouveau système de notation, ayant pour objet la suppression des clefs au moyen de la lettre C placée sur la troisième ligne de la portée, et qui, se combinant avec une note noire, avec deux, ou trois, indique une, deux, ou trois octaves au dessus ou au-dessous d'une note donnée, et présente une étendue de sept octaves. L'ouvrage dans lequel ce système est exposé a pour titre : *Das System der Musik-Schlüssel auf die einfachsten Grundsætze zurück geführt, wodurch die Einheit des Schlüssels und grœssere Bestimmtheit, Deutlichkeit, und Bequemlichkeit in der Tonbezeichnung erzielt wird;* Vienne, A. Diabelli, 1842. L'auteur de ce système ne s'est pas aperçu de l'incertitude où seraient les exécutants, particulièrement les pianistes et organistes, à l'aspect d'une musique dont toutes les octaves seraient renfermées dans les cinq lignes de la portée, et ne présenteraient aucune différence aux yeux.

LANZA (François-Joseph), professeur de chant, né à Naples, y vivait en 1792 et y publia 6 ariettes italiennes avec accompagnement de guitare et violon. Vers le même temps, il s'est fixé à Londres et y a vécu pendant plusieurs années dans la maison du marquis d'Abercorn, en qualité de maître de musique. Il a publié plusieurs recueils de chansons, entre autres : Six trios pour deux sopranos et basse, op. 13; Londres, Birschall, et six chansonnettes avec récitatifs, ibid. Il a composé plusieurs œuvres de sonates pour le piano, publiés à Londres. On connaît aussi de lui l'opéra bouffe intitulé *le Nozze per fanatismo*, et *l'Ingannatrice*, ouvrage du même genre. De retour à Naples, en 1812, Lanza fut nommé professeur de chant au collége royal de musique de *San-Pietro a Majella*, et du pensionnat royal *dei Miracoli*.

LANZA (Gesualdo), fils du précédent, né à Naples, en 1779, a suivi son père en Angleterre dans son enfance, s'y est fixé, et s'y est fait connaître comme un bon maître de chant. Il a publié sur cet art un ouvrage estimable intitulé : *The Elements of Singing familiarly exemplified;* Londres, 1817, in-4° obl. Il est mort à Londres, en 1859, à l'âge de quatre-vingts ans.

Un autre fils de Joseph Lanza, plus jeune que le précédent, fut aussi un bon chanteur. Après avoir demeuré à Londres jusqu'à l'âge de vingt ans environ, il a voyagé, a vécu pendant quelques années à Paris, puis dans diverses villes de province. Il était en 1838 à Lille, où il se livrait à l'enseignement; mais il en partit en 1841 pour aller en Amérique. Un de ses fils a été chanteur bouffe au théâtre de Valparaiso, en 1845.

LANZETTI (Salvator), violoncelliste célèbre, naquit à Naples au commencement du dix-huitième siècle, fit ses études musicales au Conservatoire de *Loreto*, et passa la plus grande partie de sa vie au service du roi de Sardaigne. En 1736, on publia à Amsterdam deux livres de sonates de sa composition pour le violoncelle. Quelque temps après il parut en cette ville un ouvrage méthodique intitulé : *Principes du doigter pour le violoncelle dans tous les tons*, dont il était aussi l'auteur. Lanzetti est mort à Turin vers 1780, dans un âge fort avancé.

LANZI (Petronio), maître de chapelle à Bologne, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, naquit dans cette ville et fut élève de Jacques-César Predieri. Il fut élu deux fois président de la société Philharmonique, et fit exécuter en 1770, dans l'église de Saint-Jean *in Monte*, à l'occasion de sa seconde promotion, une messe de sa composition, dont Burney fait l'éloge dans son Voyage musical en Italie.

LAPICIDA (Érasme), compositeur, né dans la seconde moitié du quinzième siècle, est quelquefois indiqué dans les anciens recueils publiés par Petrucci de Fossombrone (*voy.* ce nom) par son prénom (*Erasmo*), écrit aussi *Rasmo*, ou simplement par E. L. Sa patrie n'est pas connue : il n'est pas même certain que le nom latin *Lapicida* soit le sien, et qu'il ne désigne pas simplement la profession que l'artiste aurait exercée dans sa jeunesse (*tailleur de pierres*), significa-

tion exacte de ce mot). On n'a donc pas jusqu'à ce jour de renseignement sur le lieu de sa naissance ni sur la position qu'il occupa ; mais quelques-uns de ses ouvrages mêlés à ceux des artistes les plus célèbres de son temps dans les recueils publiés en Italie et en Allemagne, prouvent qu'il était alors estimé pour son mérite. Une chanson flamande (*Tandernaken*) à trois voix, de sa composition, se trouve dans le troisième livre (*Canti cento cinquanta*) de la rarissime collection imprimée (en 1501-1503) par Petrucci, sous le titre : *Harmonicæ Musices Odhecaton*. Le neuvième livre des *Frottole* du même imprimeur renferme une pièce de ce genre (*La pietà ha chiuso le porte*), du même musicien. Le quatrième livre de motets à 4 voix publié par le même imprimeur, en 1505, contient un *Veni Sancte Spiritus*, et le motet *Nativitas tua Dei genitrix*, de Lapicida. On trouve aussi des pièces de sa composition dans le *Lamentationum liber secundus*; Venise, Octavien Petrucci, 1506; dans un recueil de chansons allemandes (*Ein Auszug guter alter und newer teutschen Liedlein*), imprimé à Nuremberg, par Petrejus, en 1539; et enfin dans les *Symphoniæ jucundæ atque adeo breves quatuor vocum*, imprimées à Wittenberg, par Georges Rhaw, en 1538.

LAPINI (Charles), né à Sienne en 1724, a été le musicien le plus distingué qu'ait produit cette ville pendant le dix-huitième siècle, quoiqu'il soit peu connu. Son caractère indolent, capricieux, peu sociable, fut cause de l'obscurité où son nom est resté. Distrait jusqu'à l'excès, il s'abandonnait parfois aux bizarreries les plus extraordinaires, et, dans la conversation, passait souvent d'un sujet à un autre sans aucune transition. Il apprit la musique, l'orgue et le contrepoint sous la direction de François Franchini, maître de chapelle de la collégiale, et obtint en 1743 l'orgue de la chapelle de cette église, quoiqu'il n'ait jamais eu de talent pour cet instrument. En 1757, il succéda à Franchini dans la place de maître de chapelle, et en remplit les fonctions pendant quarante-cinq ans. Il mourut le 28 octobre 1802. Son portrait, peint par Luigi Campani, se trouve dans un des locaux annexés à la collégiale de Provenzano : il y est représenté dans l'attitude d'un homme qui bat la mesure. Lapini était en correspondance avec le P. Martini. Jamais Piccinni ou Anfossi ne passèrent à Sienne sans l'aller visiter. Il a laissé en manuscrit beaucoup de musique d'église : sa messe de *Requiem*, exécutée à l'occasion de la mort de l'impératrice Marie-Thérèse, en 1780, était une production de premier ordre. Il la termina seulement en 1792, pour le service funèbre de l'empereur Léopold.

LAPIS (Santo), compositeur dramatique, né à Bologne, dans les premières années du dix-huitième siècle, a passé la plus grande partie de sa vie à Venise, où il enseignait le chant et la mandoline. Il jouait aussi de plusieurs autres instruments. Vers la fin de sa vie, sa position était malheureuse. Il voyagea pour chercher une position fixe et arriva, dit-on, à Amsterdam vers 1762. Il y fit imprimer six duos à deux voix, deux suites de chansons françaises et six trios pour flûte, violon et violoncelle. En 1729 il avait fait représenter à Venise l'opéra intitulé : *la Generosità di Tiberio*; la musique des deux premiers actes seulement avait été composée par lui : celle du troisième était de Bartholomé Cordans. L'année suivante Santo Lapis y donna *la Fede in Cimento*.

LAPLACE (le marquis Pierre-Simon de), célèbre géomètre, né à Beaumont-en-Auge (Calvados), le 28 mars 1749, se rendit jeune à Paris, fut nommé examinateur de la marine à l'âge de vingt-trois ans, et entra l'année suivante à l'Académie des sciences. Successivement chancelier du sénat conservateur, pair de France, membre du bureau des longitudes, de l'Institut, et de beaucoup d'autres sociétés savantes, il est mort à Paris, le 5 mars 1827. Son *Exposition du système du Monde*, et surtout sa *Mécanique céleste*, lui ont fait un nom illustre parmi les savants. Parmi les mémoires qu'il a publiés dans différents recueils scientifiques, on en trouve un intitulé : *Développement de la théorie des fluides élastiques et applications de cette théorie à la vitesse du son* (*voy. Bulletin des sciences de la société Philomathique*, 1821, p. 161). Il avait déjà exposé en partie sa théorie sur ce sujet dans son mémoire sur la chaleur (Mém. de l'Acad. des sciences, 1780). Biot et Poisson ont fait, en 1807, des expériences sur la propagation du son, qui ont confirmé cette théorie.

LAPORTE (l'abbé Joseph de), né à Befort en 1713, entra chez les jésuites, après avoir terminé ses études, et en sortit au bout de quelques années pour s'établir à Paris et s'adonner à la culture des lettres. Il mourut en cette ville le 19 décembre 1779. Parmi ses nombreux écrits, on remarque les suivants, où se trouvent des faits relatifs à l'histoire de l'Opéra : 1° *Anecdotes dramatiques, contenant toutes les pièces de théâtre, tragédies, comédies, pastorales, drames, opéras, opéras-comiques, parades et proverbes*; Paris, veuve Duchêne, 1775, 4 vol. in-8°. — 2° *Dictionnaire dramatique*; Paris, Lacombe, 1776, 3 vol. in-8°. — 3° *Almanach des spectacles de Paris, ou Calendrier historique*

des théâtres de l'Opéra, des Comédies française et italienne et des foires; Paris, Duchesne, 1750 à 1794; 1799, 1800, 1804. En tout 48 volumes in-12. Les années 1750 à 1779 ont été faites par l'abbé de Laporte; les autres par Duchesne et d'autres continuateurs.

LAPPE (P.), musicien de la chapelle du duc de Mecklembourg-Schwérin, a composé la musique d'un grand opéra en quatre actes, intitulé: *Die Obotriten* (1), qui a été représenté à Schwérin, le 6 janvier 1840, avec un brillant succès. Au mois de février 1841, il donna au même théâtre un opéra comique en 2 actes, sous le titre: *Petermannchen* (Pierre le petit homme) qui fut moins heureux. Le même artiste s'est fait connaître par d'autres compositions telles qu'ouvertures, morceaux de concert pour divers instruments, airs, entr'actes pour des drames, et musique de ballets, à l'usage de la cour de Schwérin.

LAPPI (Pierre), compositeur, né à Florence dans la seconde moitié du seizième siècle, embrassa l'état ecclésiastique et fut nommé maître de chapelle de l'église de Sainte-Marie *delle Grazie*, à Brescia, en 1601. Il a publié de nombreuses compositions pour l'église, parmi lesquelles on remarque: 1° *Litanie della madona a* 4, 5, 7 *e* 8 *voci*. — 2° *Salmi concertati a* 5 *voci*; Venise, 1600. — 3° *Misse a otto voci, libro I°, in Venezia, app. di Angelo Gardano*, 1601. Il y a une deuxième édition de cet ouvrage publiée à Venise, chez Raveri, en 1607 — 4° *Salmi vespertini a* 5 *voci con Inni e Gloria a* 9 *voci in fine, in Venezia, app. di Ang. Gardano*, 1605. — 5° *Omnium solemnitatum vespertina psalmodia tribus et quinque vocibus; cum B. M. V. Canticus octo vocibus*; ibid., 1607. — 6° *Missarum quatuor, quinque et sex vocum liber primus. Venetiis, apud Ric. Amadinum*, 1613. — 7° *Misse a* 3, 4 *e* 5 *chori*; ibid., 1616. — 8° *Sacræ melodiæ* 1, 2, 3, 6 *voc. decantandæ, una cum Symphoniis et B. ad organum*; Francfort, 1621, in 4°. Il y a une édition de ces motets sous la date d'Anvers, 1622, in-4°. — 9° *Compieta a* 3 *et* 4 *chori*, op. 16; Venise 1626. — 10° *Salmi concertati a* 5 *voci*, op. 18; *in Venezia, app. Bartol. Magni*, 1657. — 11° *Rosarium musicale*, Venise, 1629. Cet œuvre contient une *messe*, des *psaumes*, *Magnificat*, *litanies* et *Te Deum* à 2 et 3 chœurs.

LARBA (Jean-Léonard), musicien italien du seizième siècle, a fait imprimer de sa composition: *Canzonette napoletane a tre*; Venise, 1565, in-4°. On n'a pas d'autre renseignement sur cet artiste.

(1) Les *Obotrites* étaient une tribu des anciens *Wendes*, ancêtres de la population du Mecklembourg.

LARCHER (Jean), Voyez **ARCHIER** (Jean L'.)

LARDEMOY (Antoine), écrivain genevois, passé sous silence par Senebier, dans son *Histoire littéraire de Genève*, n'est connu que par un livre qui a pour titre: *Les Psaumes de David, réduits nouvellement en une méthode facile pour apprendre le chant ordinaire de l'église*; Genève, 1651, in-8°.

LARDOIS (Jehan ou Jean), premier chapelain ou maître de la chapelle du roi de France Louis XI, paraît avoir succédé en cette qualité à Gallois Gourdin, qui, lui-même, avait été le successeur de Jean Ockeghem, depuis le mois de janvier 1462, ainsi que le prouve un compte de la maison du roi dressé par Jacques le Camus, commis au payement des officiers de cette maison, depuis 1461 jusqu'au mois de septembre 1464 (*voy.* Ockeghem). Un autre compte, dressé en 1466 par Pierre Jobert, receveur général des finances, démontre qu'à cette époque Jean Lardois occupait le poste de premier chapelain (*voy.* la *Revue musicale*, t. XII, p. 235). J'ignore s'il existe dans quelque manuscrit de la musique de cet artiste.

LARIVIÈRE (Edmond), né à Paris, en 1811, fut admis au Conservatoire de cette ville le premier décembre 1820, y apprit le solfége, puis devint élève de Zimmerman pour le piano; mais il abandonna bientôt cet instrument pour la harpe, dont Naderman lui donna des leçons. Il obtint le second prix au concours de 1825, et le premier lui fut décerné en 1827. Il fut répétiteur de solfége dans la même école pendant les années 1827 et 1828, et se retira au mois d'octobre de cette dernière. Après avoir voyagé pendant quelques années, Larivière s'est fixé à Londres en 1838, et y est mort au mois d'août 1842. On a de cet artiste environ vingt-cinq œuvres pour la harpe, au nombre desquels on remarque: 1° Exercices et études pour la harpe; Paris, Challiot. — 2° Bolero, larghetto et finale; idem, ibid. — 3° Duo sur les thèmes de *Norma*, pour harpe et piano, ibid. — 4° Caprice pour harpe seule, op. 20, ibid. — 5° *Tarentelle*; idem, ibid. — 6° Fantaisie sur *Lucie de Lammermoor*, idem; Paris, Mayaud. — 7° Duo sur les thèmes de *Sarah*, pour harpe et piano, ibid. — 8° Fantaisie sur *Sarah*, pour harpe seule, ibid.

LARRIVÉE (Henri), acteur de l'Opéra qui eut beaucoup de réputation, et qui paraît l'avoir méritée par la beauté de sa voix et par son talent comme acteur, naquit à Lyon le 8 septembre 1733. Venu fort jeune à Paris, il fut d'abord garçon perruquier. L'exercice de cet état l'ayant conduit auprès de Rebel, directeur de l'Opéra-

celui-ci, frappé de ses dispositions pour le chant, de ses avantages extérieurs et de l'éclat de sa voix de basse, l'engagea pour les chœurs et lui fit enseigner la musique. Deux ans après, il fut engagé comme seconde basse à 1,200 fr. d'appointements et cent écus de gratification. Son premier début eut lieu le 15 mars 1755, par le rôle du grand-prêtre dans *Castor et Pollux*, le jour même où Jéliotte joua pour la dernière fois celui de *Castor*. Les succès de Larrivée furent assez brillants pour le faire parvenir promptement au rang de chef d'emploi. Ces succès étaient dus surtout à la justesse de sa déclamation et à la pureté de son organe plein et sonore. Avant lui, le récitatif se débitait avec une lenteur monotone et fatigante : il fut le premier qui lui donna du mouvement et de l'accent. Les conseils de Gluck développèrent ce que la nature avait fait pour cet acteur; mais, à l'époque où Larrivée était entré à l'Opéra, on n'avait aucune idée en France de l'art du chant; lui-même avait commencé l'étude de la musique à un âge où il n'est guère possible d'y devenir habile, et Gluck, venu en France vingt ans après ses débuts, n'avait pu déraciner des défauts fortifiés par une routine longue et vicieuse. D'ailleurs, Larrivée donnait malheureusement aux sons élevés un accent nasal dont il ne put jamais se corriger, et qui fit qu'un plaisant du parterre s'écria un jour : *Voilà un nez qui a une belle voix!* Cette voix paraît avoir été plutôt un baryton qu'une basse, car les rôles d'Agamemnon et d'Oreste, écrits par Gluck pour cet acteur, sont si hauts, qu'on ne les chante plus qu'avec peine aujourd'hui. En 1779, on accorda à Larrivée une pension, qu'il cumula avec un traitement annuel de quinze mille francs jusqu'en 1786, où il se retira. Alors il voyagea dans les provinces et y donna des concerts avec sa femme et ses filles, dont l'une jouait de la harpe, et l'autre du violon; mais, devenu vieux, et dépouillé du prestige de la scène, il ne parut plus que l'ombre de lui-même. Retiré à Vincennes, où l'emploi de garde-consigne lui avait été donné, il y mourut le 7 août 1802, des suites d'une paralysie, à l'âge de soixante-neuf ans. Par une particularité remarquable, son frère aîné, qui était concierge du château de Meudon, fut atteint de la même maladie, et mourut le même jour, à la même heure.

LARRIVÉE (Marie-Jeanne), femme du précédent et sœur de Lemierre, violoniste habile, débuta à l'Opéra en 1750, se retira en 1753, reparut en 1757, et obtint sa pension de retraite en 1778. On vanta la douceur de sa voix dans quelques journaux de son temps.

LARTIGAULT (N.) : on trouve sous ce nom une messe à 5 voix *ad imitationem moduli : Confirma hoc, Deus*, dans la collection de messes publiée par les Ballard : elle porte la date de 1644. Lartigault était vraisemblablement chantre dans une des églises de Paris.

LARUE ou **LA RUE** (Pierre, ou Pierchon de), musicien célèbre, né en Picardie, vécut dans la seconde moitié du quinzième siècle et au commencement du seizième. C'est ce même artiste que les contemporains désignent sous les noms latins de *Petrus Platensis* (1), et quelquefois aussi par celui de *Pierchon* (Pierre). Pierre De Larue naquit certainement avant la mort de Charles le Téméraire (1477), car les comptes de la maison de Marie de Bourgogne prouvent qu'il était déjà au service de cette princesse en 1492, en qualité de chantre de sa chapelle; et l'on ne peut douter qu'il n'y ait identité entre lui et le musicien appelé *Pierchon*. La preuve de cette identité se trouve dans un *État de l'hôtel de Philippe le Beau*, dressé en 1476; manuscrit qui, après avoir appartenu à M. Roovere de Roosemeersk, a été acquis par la Bibliothèque royale de Bruxelles, en 1845 (2). Parmi les chapelains chantres de la chapelle de ce prince, qui y sont mentionnés, on voit figurer *Pierchon de La Rue*, lequel a pour appointement 12 sols par jour.

Glaréan dit que De Larue était Français (3); mais la plupart des autres écrivains qui en ont parlé s'accordent à le placer parmi les musiciens des Pays-Bas. Cette différence dans la patrie attribuée à cet artiste peut se concilier, car il est une explication facile à donner de la confusion qu'il y a eu des deux côtés. Il faut remarquer d'abord que *Pierchon*, forme familière du nom de *Pierre*, n'a jamais été en usage dans la Belgique : cette forme appartient à la Picardie. Or, cette province faisait partie des possessions des ducs de Bourgogne, aussi bien que la Flandre française, la Belgique et la Hollande : elle était comprise dans la dénomination collective de *Pays-Bas*. Mais, après la mort du duc Charles le Téméraire (5 janvier 1477), Louis XI s'empara de cette province et la réunit au royaume de France. Glaréan, qui écrivait son livre vers 1545, a donc pu dire aussi que Larue était Français.

Les Italiens, pour qui les noms de *Pierchon*

(1) On ne comprend pas cette traduction latine du nom de La Rue, et l'on est étonné de la trouver dans le livre de Glaréan : *platea* (large rue, ou place publique) est de la première déclinaison.

(2) Le baron de Reiffenberg a publié cette pièce dans le XI[e] volume des Bulletins de la commission royale d'histoire (de la Belgique), pages 678-718.

(3) ..... *quem Petrus Platensis Gallus elegantissime quatuor instituit vocibus.* (Dodec. p. 194)

de La Rue étaient d'une prononciation trop difficile, les ont transformés en ceux de *Pierzon*, *Perisone*, et même *Pierazon de la Ruellien*. Ainsi, le célèbre imprimeur de musique Petrucci a publié à Fossombrone, en 1515, un recueil de messes d'Antoine et de Robert de Fevin, avec la messe du quatrième ton de Pierre De Larue, sous le nom de *Pierzon*, et Antoine Gardane a donné, en 1544, sous celui de *Perisone*, un recueil de madrigaux à 4 voix changées (*voci mutate*), avec quelques autres de Cyprien de Rore (1). Enfin il existe dans les archives de la chapelle pontificale, à Rome, des messes sous les noms de *Pierazon de la Ruellien* (2).

Pierre De Larue fut élève de Jean Ockeghem : cela résulte avec évidence de la Déploration sur la mort de ce maître, où il est mentionné avec Josquin Deprès, Brumel et Compère :

> Acoustrez vous d'habitz de deuil
> Josquin, Brumel, Pierchon, Compère.

Une partie de la vie de De Larue n'a pu être éclaircie jusqu'à ce moment, à cause de l'absence de documents authentiques. On ne sait en effet où il reçut des leçons d'Ockeghem, ni à quelle époque il était près de lui. Il était prêtre; mais on ignore quelle fut l'école où il étudia la théologie et quand il reçut les ordres. La plus ancienne indication de la position qu'il occupa se trouve dans un état des chantres de la chapelle de Marie de Bourgogne, dressé au mois de novembre 1492 (3). Depuis dix ans cette princesse était morte alors; mais son fils, Philippe le Beau, bien qu'il fût reconnu souverain des Pays-Bas, était encore sous la tutelle de son père Maximilien Ier, et la chapelle était toujours censée être celle de la fille de Charles-le-Téméraire; mais, après l'élévation de Maximilien à l'empire, en 1493, la majorité de Philippe fut déclarée au mois d'août de la même année, et dès lors toute l'ancienne chapelle passa à son service personnel, ce qui explique le changement apparent de position de Pierre De Larue, en 1496, qui résulte du document cité précédemment. On trouve cet artiste au service du même prince en 1499, 1500 et 1502 (4), et l'on voit qu'il avait, en 1501, une prebende à Courtrai, avec la qualité de chantre de la chapelle du souverain, et qu'il y était porté second sur le rôle des bénéfices pour en obtenir un à Gand (1). Il ne suivit pas en Espagne Philippe, devenu roi de Castille, en 1504, comme d'autres musiciens de la maison de ce prince; car il resta dans la chapelle des souverains des Pays-Bas, ainsi qu'on le voit dans un état de cette chapelle en 1505. Après la mort de Philippe le Beau en 1506, Marguerite d'Autriche, sœur de Philippe, ayant été nommée gouvernante des Pays-Bas pendant la minorité de son neveu Charles, plus tard empereur Charles-Quint, De Larue, reste toujours dans la chapelle, paraît avoir été le musicien le plus en faveur près de cette princesse, comme on le verra tout à l'heure. Au mois de juin 1510, il résigna la prébende dont il jouissait à l'église Saint-Aubin de Namur, sans doute pour un bénéfice plus considérable qui lui avait été accordé (2). Ce renseignement est le dernier qu'on ait sur la personne de De Larue; car il disparaît des états subséquents de la maison des souverains du pays. Il est vraisemblable qu'après avoir resigné sa prébende de Namur, il obtint un des canonicats qui étaient à la nomination des princes souverains, dans une des collégiales du pays, et qu'il mourut dans cette situation. L'année de son décès est inconnue (3).

J'ai dit que Pierre De Larue paraît avoir été le musicien le plus en faveur près de Marguerite d'Autriche : cela se voit avec évidence par le soin que prit cette princesse aimable et spirituelle de faire transcrire les compositions de ce maître dans des manuscrits exécutés avec un luxe inusité. La Bibliothèque royale de Bruxelles possède un de ces manuscrits, d'une exécution magnifique, sur vélin in-folio atlantique, lequel contient sept messes de De Larue, dont six à cinq voix, et la septième à quatre. Le volume, orné de lettres, d'arabesques, de portraits et d'autres ornements en couleur, a été fait dans les Pays-Bas avant 1530, car Marguerite mourut à Malines dans cette année. Il était destiné à la chapelle de Jean III, roi de Portugal, qui

(1) Il ne faut pas croire qu'il y ait ici confusion avec *Persone Cambio*, chantre français dont le nom a été altéré par Italiens; car celui-ci vécut plus d'un siècle après De Larue, et fut chantre de la chapelle Saint-Marc à Venise.

(2) Voyez la note 335 des Mémoires de l'abbé Baini sur Pierluigi de Palestrina.

(3) Voyez le *Rapport sur les Archives de Lille*, par M. Gachard, p. 280.

(4) Cartons de la maison des souverains, aux archives du royaume de Belgique, à Bruxelles.

(1) Cartons de la maison des souverains, aux archives du royaume de Belgique, à Bruxelles.

(2) Voyez les *Archives des arts, des sciences et des lettres* (*Analectes* de M. Pinchart), T. I, § 49.

(3) Le poëte allemand *Brusch*, ou *Bruschius*, cité par Printz (*Beschreibung der edlen Sing-und Kling-Kunst*, p. 125), prétend que De Larue composa, en 1540, les *Lamentations de Jeremie*. Il y a lieu de croire qu'il était mal informé, quoiqu'il écrivit dans le même temps, car ce musicien aurait été alors âgé de plus de quatre-vingts ans; toutefois le fait n'est pas absolument impossible.

régna depuis 1521 jusqu'en 1557, et de sa femme, Catherine d'Autriche, sœur de Charles-Quint. Deux miniatures du second feuillet représentent ces princes agenouillés sur un prie-Dieu; leurs armoiries sont attachées à des colonnes. Parmi les ornements, on voit à profusion la violette, la pensée et la marguerite, emblèmes de la gouvernante des Pays-Bas. On ignore pourquoi ce volume est resté en Belgique; mais il paraît certain qu'il était passé dans la chapelle des princes gouverneurs, à Bruxelles, et qu'il en a disparu en 1792, dans la première invasion de la Belgique par l'armée française. Van Hulthem l'acheta plus tard dans une vente publique : il est devenu la propriété de la Bibliothèque royale de Bruxelles avec toute la collection de livres de cet amateur. Les messes de De Larue contenues dans ce manuscrit sont : 1° *Missæ de Conceptione Virginis Mariæ, quinque vocum.* — 2° *Idem sub titulo :* Ista est speciosa inter filias Jerusalem, *quinque vocum.* — 3° *Idem*, de doloribus, *quinque vocum.* — 4° *Idem*, Paschale, *quinque vocum.* — 5° *Missa sex vocum :* Ave sanctissima Maria, *canon ascendendo per diatessaron.* — 6° *Missa de Sancta Cruce, quinque vocum.* — 7° *Missa de feria, quatuor vocum.* J'ai mis en partition le *Kyrie* de la messe *Ave sanctissima Maria*, et j'ai reconnu dans ce morceau un chef-d'œuvre de facture.

Un autre manuscrit, d'un format moins grand, mais dont l'exécution n'est ni moins belle, ni moins riche, et qui renferme cinq messes de De Larue, se trouve aux archives de Malines. On y trouve aussi les emblèmes de Marguerite d'Autriche, qui le fit faire pour le service de sa chapelle. Les messes contenues dans ce volume sont : 1° *Fors seulement*, à 4 voix (la miniature représente l'empereur Maximilien recevant le serment de ses sujets). — 2° *Resurrexit*, à 4 voix (la miniature représente la Résurrection de Jésus-Christ). — 3° *Sine nomine*, à 4 voix. Le *Kyrie* de cette messe est mêlé avec l'Oraison dominicale. Ces sortes de *Kyrie*, appelés *farcis*, étaient en usage dans quelques chapelles au quinzième siècle, particulièrement dans les Pays-Bas. Les miniatures de cette messe représentent l'Annonciation et les phases de l'Immaculée Conception, avec des portraits à quelques pages. Ces miniatures sont des chefs-d'œuvre de délicatesse. — 4° *Messe de Sancta Cruce*, à 4 voix. — 5° *Missa quinque vocum, super alleluia.* Les miniatures ne sont pas de la même main; elles sont de peu de valeur. La dernière messe est signée *Petrus de la Rue.*

Un beau manuscrit de la Bibliothèque royale de Bruxelles, qui contient des messes et autres pièces pour la semaine sainte, par divers compositeurs du seizième siècle, renferme la messe, à cinq voix, de De Larue, *De septem doloribus*, qui est dans le premier manuscrit cité précédemment; une autre messe, aussi *De septem doloribus*, à quatre voix, et un *Stabat Mater dolorosa*, à cinq voix, sur le thème de la chanson française : *Comme dame de reconfort*, par le même maître. Un manuscrit des archives de la chapelle pontificale (n° 36) contient deux messes de De Larue; la première a pour titre : *l'Amour de moy;* la deuxième, *O gloriosa Margarita! Christum pro nobis exora.* Le manuscrit coté V de la Bibliothèque royale de Munich renferme deux messes du même, *sine nomine*, à 4 et 5 voix; un *Credo* à 4 voix, de ce maître, se trouve dans le recueil manuscrit de la même bibliothèque, n° LIII; la messe à 4 voix du même sur le chant *cum jucunditate*, et la messe *pro defunctis*, également à 4 voix, sont contenues dans le volume n° LVII; enfin, l'on trouve dans le manuscrit coté XXXIV, de cette riche bibliothèque, deux *Salve Regina*, et deux *Vita, dulcedo*, etc., tous à 4 voix, du même musicien.

Octavien Petrucci, de Fossombrone, a publié, en 1513, un livre de messes de Pierre De Larue qui en contient cinq; en voici les titres : 1° *Beatæ Virginis;* — 2° *Puer nobis est;* — 3° *Sexti toni, ut, fa;* — 4° *L'homme armé;* — 5° *Nunquam fuit pœna major.* La cinquième messe du premier livre des *Missarum diversorum auctorum*, publié par le même imprimeur, est aussi de Pierre De Larue; elle est intitulée : *De Sancto Antonio.* Un autre recueil de messes, publié à Rome, en 1516, in-fol., par André Antico de Montona, contient les messes du même compositeur, *Ave Maria* (1), et *O Salutaris hostia*, à 4 voix. Ce recueil a pour titre : *Liber quindecim missarum electarum quæ per excellentissimos musicos compositæ fuerunt.* La collection de treize messes à quatre voix intitulée : *Missæ tredecim quatuor vocum a præstantissimis artificibus compositæ* (Nuremberg, 1539) renferme une réimpression des messes de De Larue, *Cum jucunditate, O gloriosa*, et *de Sancto Antonio*, citées précédemment. Un autre recueil qui a pour titre : *Liber quindecim missarum a præstantissimis musicis composi-*

(1) Cette messe (*Ave Maria*) se trouve en manuscrit dans un recueil de la bibliothèque de Cambrai (n° 20). Voyez la *Notice des collections musicales* de cette bibliothèque, par M. de Coussemaker, p. 58.

tarum (Nuremberg, 1538), contient une messe du même compositeur qui ne se trouve point ailleurs; elle est à quatre voix, sur le thème de la chanson française qui commence par ces mots : *Tous les regrets*. La messe du quatrième ton, du même, est imprimée dans le livre des *Missæ Antonii de Ferin*, publiée par Petrucci de Fossombrone (*Voyez* Fevin), en 1515. D'après ce qui précède, on voit que le nombre de messes de De Larue, à quatre, cinq et six voix, connues jusqu'à ce jour, s'élève à vingt-neuf.

Les motets de ce musicien connus jusqu'aujourd'hui sont en très-petit nombre : on n'a imprimé qu'un *Salve Regina* à 4 voix, dans le quatrième livre des *Motetti de la Corona* publié par Petrucci à Venise, en 1505; et un *Lauda anima mea Dominum*, également à 4 voix, dans le treisième volume de la collection de motets publiée à Nuremberg, en 1564. Ce dernier morceau a été donné en partition par Forkel, dans son Histoire de la musique (t. II. p. 616). Comme tous les compositeurs de son temps, De Larue a écrit des chansons à deux, trois et quatre voix sur des thèmes d'airs populaires. Le livre A du rarissime recueil publié à Venise, en 1501, par Petrucci, sous le titre *Harmonica musices Odhecaton*, contient sa chanson à quatre voix, commençant par ces mots *Por quoy non* (pourquoi non). Le livre B du même recueil renferme trois chansons à quatre voix, du même, à savoir : *Ce n'est pas; Tous les regres* (regrets); *Fors seulement*. Le livre C, qui renferme cent cinquante chants à trois et quatre voix, contient la chanson à quatre voix de De Larue, sur le thème de l'air populaire flamand *Myn heer*. Plusieurs chansons du même maître, à deux voix, se trouvent dans la collection intitulée *Bicinia gallica, latina et germanica, et quædam fugæ. Tomi duo.* Vitebergæ, apud Georg. Rhav, 1545, petit in-4° obl. Enfin, De Larue a exercé son talent dans le genre madrigalesque des Italiens, car, ainsi qu'on l'a vu au commencement de cette notice, Antoine Gardane, imprimeur de musique à Venise, a publié sous le nom de *Perisone*, des *Madrigali a quattro voci mutate*, en 1544. Cependant ces madrigaux, dont deux se trouvent dans les extraits de Burney qui sont au Muséum britannique, à Londres, m'ont paru n'être que des traductions de chansons dans le style des anciens maîtres français et flamands de la fin du quinzième siècle et du commencement du seizième.

LARUETTE (Jean-Louis), acteur de l'Opéra-Comique et compositeur dramatique, naquit à Toulouse le 27 mars 1731, et vint débuter à Paris en 1752, à l'époque du renouvellement de l'Opéra-Comique, à la foire Saint-Laurent. Il prit d'abord les rôles d'amoureux, mais son défaut de voix et l'air vieux de sa figure l'empêchèrent d'y réussir. Il eut le bon esprit de comprendre ses défauts, et les fit tourner à son avantage en prenant les rôles de pères et de tuteurs, où il se fit une grande réputation comme acteur. On dut déplorer ensuite les succès qu'il obtint dans cet emploi, auquel il a donné son nom, et dont l'influence se fit longtemps sentir; car, ayant établi un répertoire où les rôles de pères, qui doivent appartenir aux voix de basse, sont écrits pour le ténor, on peut le regarder comme le type de ces acteurs sans voix qui se sont succédé sans interruption à l'Opéra-Comique, tels que les Dozainville, les Saint-Aubin, les Lesage, les Vizentini, etc., tous excellents comédiens, mais, comme l'a fort bien remarqué Castil-Blaze, chanteurs déplorables qui ont empêché qu'une meilleure distribution des rôles ne fût faite dans les opéras français, et qui ont retardé l'introduction des morceaux d'ensemble dans la musique dramatique en France. Laruette fut reçu à la Comédie italienne en 1762, lorsqu'on y réunit l'Opéra-Comique, et se retira en 1779, après avoir fait pendant vingt-sept ans les délices du public, par le naturel de son jeu. Il a composé la musique de plusieurs opéras qui eut eu quelque succès dans la nouveauté, mais qui sont oubliés maintenant : tels sont : *Le Docteur Sangrado*, en 1756; *l'Heureux Déguisement*, en 1758; *le Médecin de l'Amour*, en 1758, au théâtre de la Foire; en 1759, *l'Ivrogne corrigé*, *Cendrillon*; à la Comédie italienne, en 1761, *le Dépit généreux*; en 1763, *le Gui de chêne*; en 1772, *les Deux Compères*. Laruette est mort à Toulouse, au mois de janvier 1792. Il avait épousé Mlle Villette, née vers 1740, qui avait débuté à l'Opéra en 1758, et qui, après y avoir chanté pendant trois ans, était entrée à la Comédie italienne, en 1761. La pureté de la voix de Mme Laruette et son jeu expressif lui firent une brillante réputation dans les opéras de Monsigny et de Grétry.

LASAGNA (Laurent), né à Gênes en 1777, a été bassoniste et compositeur distingué pour les instruments à vent. Il vivait encore en 1812, dans sa ville natale. Gervasoni assure que sa musique est remarquable par l'originalité (Voir *Nuova Teoria di Musica*), et qu'il a écrit d'excellentes pièces.

LASAGNINO (Lodovico), musicien florentin, vécut dans la première moitié du seizième siècle. Ganassi (*voyez* ce nom) cite cet artiste

ainsi que *Juliano Tiburtino*, dans le chapitre seizième de la seconde partie de sa *Regola Rubertina* (2me partie, c. XVI), comme les plus habiles joueurs de viole de cette époque (1542).

LA SALETTE (P. JOUBERT DE), né à Grenoble en 1762, entra jeune comme officier dans le corps royal d'artillerie, servit avec honneur dans cette arme, et parvint, dans les guerres de la République, au grade de général de brigade. Plus tard il eut le titre d'inspecteur d'artillerie. Il est mort dans le lieu de sa naissance, en 1832, laissant, par son testament, sa bibliothèque à M. Champollion-Figeac, son concitoyen, son ami, et qui avait été son éditeur pour plusieurs de ses ouvrages. La Salette était membre de la société des sciences et arts de Grenoble; il y lut en 1799 le projet d'une sténographie de la musique, qu'il publia quelques années après, sous ce titre : *Sténographie musicale, ou manière abrégée d'écrire la musique, à l'usage des compositeurs et des imprimeurs;* Paris, Goujon, 1805, in-8° de 64 pages. L'idée d'une sténographie de la musique n'était pas nouvelle. Sans parler de quelques prétendues méthodes de simplification pour noter la musique, telles que celles du P. Souhaitty, de Demotz et de Rousseau (*voy.* ces noms), une véritable sténographie musicale avait été proposée en 1797, sous le titre de *Mélo-tachygraphie*, par Michel de Woldemar (*voy.* la *Revue musicale*, ann. 1828, p. 270). Celle-là était réellement une manière abrégée de noter la musique par des signes de convention; tandis que la méthode de La Salette consiste simplement à substituer les lettres *c d e f g a h*, aux notes, avec des points en dessus ou en dessous pour distinguer les octaves, et des signes particuliers pour les dièses, bémols, bécarres, indications de mesures, etc. Rien dans ce système n'a le caractère ni l'objet de la sténographie : le titre que l'auteur lui a donné n'est donc pas celui qui lui convient.

En 1786, La Salette avait fait insérer dans le *Recueil des connaissances élémentaires pour le forte-piano, par J.-C. Bach et F.-P. Ricci* (Paris, Leduc), une *nouvelle méthode d'accorder les clavecins, et en général tous les instruments à demi-tons tempérés*. Plus tard il traita le même sujet avec plus de développement dans une *Lettre à M. A.-L. Millin sur l'accord du forte-piano*, datée du 26 juin 1807, et insérée dans le *Magasin encyclopédique* de cette année (mars), puis publiée séparément; Paris, Sajou, 1808, in-8° de 18 pages. La Salette propose dans cet écrit de modérer la justesse de la quinte par la quarte, afin que les tierces majeures ne soient pas trop fortes, et que l'égalité des consonnances résulte de l'égalité des douze demi-tons de l'octave. Il arrête ensuite ses idées sur cette matière d'une manière plus absolue, dans un opuscule qui a pour titre : *De la fixité et de l'invariabilité des sons musicaux, et de quelques recherches à faire à ce sujet dans les écrivains orientaux* (Paris, imprimerie de Dondey-Dupré, 1824, in-8° de 12 pages). Il soutint le principe invariable de l'égalité de tous les demi-tons, contre les théories basées sur le calcul (*voy.* MOMIGNY). Un extrait de ce mémoire fut publié dans le *Bulletin universel des sciences et de l'industrie* (1824), et dans le *Bulletin des sciences mathématiques et physiques* (avril 1825, p. 272). Les assertions erronées de La Salette furent réfutées par Chladni dans la Gazette musicale de Leipsick (1825, n° 40), et par M. de Prony, dans le *Bulletin des sciences technologiques* (juillet 1825, p. 42).

En 1810 La Salette publia son meilleur ouvrage, intitulé : *Considérations sur les divers systèmes de la musique ancienne et moderne, et sur le genre enharmonique des Grecs; avec une dissertation préliminaire, relative à l'origine du chant, de la lyre, et de la flûte attribuée à Pan;* Paris, Goujon, 1810, 2 vol. in-8°. La dissertation qui sert d'introduction à ce livre avait été lue par l'auteur à la société des sciences et des arts de Grenoble en 1802, et la sixième partie, relative au rhythme, avait été l'objet d'une autre lecture, dans la même année. La partie de ce livre qui concerne la musique des Grecs est la plus étendue; elle n'est pas exempte d'erreurs, surtout en ce qui est relatif au genre enharmonique; mais on y reconnaît que l'auteur avait de la lecture, et qu'il ne manquait pas de sagacité dans l'analyse des faits. La quatrième partie de l'ouvrage (tome 2e), qui a pour objet *les changements arrivés dans le système de musique, depuis le temps de Gui Arétin jusqu'à l'établissement des vingt-quatre modes modernes*, est la plus faible de l'ouvrage. La Salette ne connaissait pas la musique du moyen âge. Le livre de cet écrivain est fort rare, parce qu'il n'a point obtenu de succès à l'époque de sa publication. Le libraire me disait en 1820 qu'il n'en avait pas vendu vingt exemplaires. Ce libraire n'existe plus, et je crois qu'à sa mort toute l'édition a été vendue comme vieux papier. Cet ouvrage méritait un meilleur sort.

On a aussi de La Salette deux opuscules intitulés : 1° *Lettre à M. le rapporteur de la commission chargée par la seconde classe de l'Institut de France d'examiner les mémoires concernant le prix proposé sur les difficultés qui s'opposent à l'introduction d'un rhythme*

régulier dans la versification française, le 15 août 1815 (extrait du Magasin encyclopédique); Paris, Sajou, 1815, in-8° de 30 pages. — 2° *De la notation musicale en général, et en particulier de celle du système grec* (extrait des Annales encyclopédiques); Paris, Lenormant, 1817, in-8°.

LASALLE D'OFFEMONT (le marquis DE), fils d'un conseiller au Châtelet, naquit en 1734. Il suivit la carrière des armes, et obtint le grade de lieutenant-colonel, fut fait chevalier de Saint-Louis et commandeur de l'ordre de Malte. Ayant embrassé les principes de la révolution française en 1789, il fut employé dans l'état-major de la place de Paris, disparut pendant la terreur, et reprit ensuite du service. Sous le gouvernement consulaire, il fut fait commandant du 10° régiment de vétérans, parvint au grade de lieutenant général, puis à celui de commandant de la Légion d'honneur. Atteint d'aliénation mentale peu de temps après la restauration, il est mort dans une maison de santé, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, le 22 octobre 1818. Passionné pour les lettres et les arts, le marquis de Lasalle a fait représenter beaucoup de comédies, dont quelques-unes ont eu du succès, a écrit des romans, et a composé la musique de *Berthold à la ville*, représenté à l'Opéra-Comique en 1754, et celle de *l'Amant corsaire*, joué à la Comédie-Italienne le 3 juin 1762. Il a aussi publié un opuscule intitulé : *Réponse à l'auteur de la lettre sur les drames-opéras;* Londres, 1776, 24 pages in-4° (anonyme).

LASALLE (....), secrétaire de l'Opéra, dans les dernières années du dix-huitième siècle, a publié un petit écrit intitulé : *Lettre du comité de l'Opéra à l'auteur de* Tarare, 7 août 1790, *suivie d'une réponse de l'auteur au comité de l'Opéra;* Paris, 1790, 8 pages in-8°.

LASCEUX (GUILLAUME), organiste à Paris, naquit à Poissy le 3 février 1740. Après avoir fait ses premières études de musique dans cette petite ville, il fut nommé organiste au bourg de Chevreuse, à l'âge de dix-huit ans. En 1762 il se rendit à Paris, y devint élève de Noblet, musicien médiocre, qui lui enseigna pendant cinq ans ce qu'on appelait alors en France *la composition*. En 1769 Lasceux fut reçu organiste des églises Saint-Étienne du Mont et du séminaire de Saint-Magloire. Plus tard, il succéda à son maître Noblet dans les places d'organiste de l'église des Mathurins, et du collége de Navarre. Il était encore organiste titulaire de Saint-Étienne du Mont, lorsqu'il mourut en 1829, âgé de quatre-vingt-neuf ans. Les compositions de Lasceux pour l'orgue sont mal écrites; il ne possédait que des notions insuffisantes de la fugue; cependant ses ouvrages ont obtenu quelque succès dans leur nouveauté. Il a publié : 1° Six sonates pour le clavecin; Paris, 1768. — 2° Journal de pièces d'orgue, en 1771 et 1772. — 3° Six sonates pour le clavecin, op. 2; Paris, 1773. — 4° Suite de Noëls variés pour l'orgue; ibid. — 5° Trois quatuors pour piano, deux violons et basse. — 6° *Te Deum* pour l'orgue; Paris, 1785. En 1789 il a fait représenter trois opéras-comiques sur les petits théâtres. Après un long repos, il a fait exécuter, en 1804, le jour de Sainte-Cécile, une messe solennelle avec orchestre, à l'église de Saint-Gervais. Dans les dernières années de sa vie, il a fait paraître pour l'orgue : *Messe des annuels et grands solennels,* n° 1; Paris, Janet; *Hymnes, proses et répons de l'office de la Fête-Dieu*, n° 2, ibid.; *Messe des solennels mineurs*, n° 3, ibid. Il a laissé aussi un *Essai sur l'art de jouer de l'orgue*, qu'il avait soumis en 1810 à l'examen de la quatrième classe de l'Institut, et dont le manuscrit est, je crois, à la bibliothèque du Conservatoire de Paris.

LASKA (FRANÇOIS), excellent organiste, naquit le 2 mai 1750 à Chorusehitz, en Bohême. Après avoir fait ses études littéraires et musicales à Prague, il entra en 1770 dans l'ordre de Saint-Benoît, au monastère de *Saint-Jean-sous-le-Rocher*. La suppression de ce couvent l'obligea ensuite à se retirer à Mokarzow, en qualité de desservant de la paroisse. Il y est mort le 19 janvier 1795, laissant en manuscrit plusieurs suites de pièces d'orgue.

LASKE (JOSEPH), appelé aussi LASKA, né à Ruhmbourg, en Bohême, le 18 mars 1738, fut un très-bon facteur d'instruments. Jacques Kolditz lui enseigna les éléments de son art; ensuite il voyagea pour étendre ses connaissances, et visita Dresde, Berlin, Vienne et Brünn. Dans toutes ces villes, il travailla chez les luthiers les plus renommés; puis il retourna à Prague et commença en 1764 à y fabriquer les instruments qui portent son nom. Il y mourut le 30 novembre 1805. Ses violons, altos, violoncelles, violes d'amour et mandolines jouissent de beaucoup d'estime en Bohême, en Saxe, en Pologne, et sont plus recherchés que les instruments de Vienne et d'Italie.

LASSEN (ÉDOUARD), compositeur, est né à Copenhague, le 13 avril 1830. Il n'était âgé que de deux ans quand sa mère vint avec lui rejoindre M. Lassen père, qui, depuis un an environ, y avait fondé une maison de commerce. Dès ses premières années, Édouard Lassen fit voir les plus heureuses dispositions pour la mu-

rique. Admis comme élève au Conservatoire de Bruxelles à l'âge de douze ans, il y obtint le premier prix de piano au concours de 1844. Trois ans après, le premier prix d'harmonie lui fut décerné, et, devenu élève de l'auteur de cette notice, il fit, sous sa direction, toutes ses études de contrepoint et d'instrumentation. En 1849 il obtint, au grand concours du gouvernement belge, le second prix de composition, ayant pour concurrent son condisciple Alexandre Stadtfeld (*voyez* ce nom), à qui le premier prix fut décerné. Par la composition de la cantate *Balthazar*, Édouard Lassen obtint en 1851 le grand prix du gouvernement, et à ce titre devint pensionnaire de l'État. Déjà, dans l'année précédente, il avait été couronné à Gand pour la meilleure composition d'un chœur, et à Anvers, pour une symphonie avec chœur. Comme lauréat du grand concours de composition, il entreprit les voyages prescrits par les règlements, et se rendit d'abord en Allemagne; il séjourna à Dusseldorf, Leipsick, Cassel, où Spohr lui témoigna de l'intérêt, Weimar, où il trouva la généreuse hospitalité de Liszt, Dresde et Berlin; puis il alla visiter l'Italie, et passa quelque temps à Rome. De retour à Bruxelles dans l'été de 1855, il y rapportait la partition d'un opéra en cinq actes qui avait pour titre *le Roi Edgard*. L'ouverture de cet ouvrage fut exécutée avec succès par l'orchestre du Conservatoire, le 26 septembre de la même année, aux fêtes nationales. Présenté au comité de lecture du théâtre royal de Bruxelles, *le Roi Edgard* fut refusé, sous prétexte qu'il était inexécutable à la scène. Sans être découragé par cet échec, Lassen alla porter son ouvrage à Weimar, où Liszt lui ouvrit les portes du théâtre grand-ducal. *Le Roi Edgard*, traduit en allemand, y fut représenté au mois de mai 1857. L'accueil le plus sympathique fut fait à cette importante composition par le public et par les artistes, et ce succès valut à Lassen l'offre d'une place de directeur de musique de la cour devenue vacante : il l'accepta et en prit possession le 1er janvier 1858. *Frauenlob*, autre opéra en trois actes dont le sujet était pris dans les légendes des *minnesinger* du moyen âge, et dont le livret est de M. Pasqué, fut composé immédiatement après par Lassen, et représenté sur le théâtre de Weimar en 1860 : il y obtint un brillant succès. Les autres compositions de cet artiste distingué sont : 1° Un *Te Deum*, exécuté à l'église Sainte-Gudule le 16 décembre 1860, pour l'anniversaire du jour de naissance du roi Léopold Ier, et au mois de juillet 1851, pour l'anniversaire du couronnement du même prince. — 2° Une marche pour l'orchestre, composée à l'occasion d'une visite du roi de Prusse à la cour de Weimar. — 3° Une symphonie à grand orchestre. — 4° Des chœurs pour voix d'hommes. — 5° Des *Lieder*. Il n'a publié, jusqu'au moment ou cette notice est écrite, que des romances avec accompagnement de piano; à Bruxelles et à Mayence, chez Schott; un cahier de 6 *Lieder*, à Berlin, chez Schlesinger; un second cahier idem, à Leipsick, chez Schuberth; et un troisième idem, chez Kühn, à Weimar.

LASSER (Jean-Baptiste), célèbre ténor et compositeur allemand, naquit à Steinkirchen, dans la Basse-Autriche, le 12 août 1751, et fit ses études à Linz, où il fut admis en qualité de séminariste. Après y avoir passé quelques années, il se rendit à Vienne, et y vécut en donnant des leçons. Au mois de janvier 1781, il épousa la cantatrice Jeanne Rœttner; l'année suivante il alla avec elle au théâtre de Brünn; il y resta trois ans, puis il alla prendre la direction du théâtre de Linz, d'où il partit après deux années. En 1788 il jouait à Grætz; puis il alla à Munich en 1791, et depuis lors il ne quitta plus cette ville. Il y mourut le 21 octobre 1805. On a de cet artiste les opéras dont les titres suivent : 1° *Das wuthende Heer* (l'Armée furieuse), où l'on remarquait des finales très-développés. — 2° *Die glückliche Maskarade* (l'heureuse Mascarade). — 3° *Der Kappelmeister* (le Maître de chapelle). — 4° *La Veuve prudente*. — 5° *Die unruhige Nacht* (la Nuit orageuse). — 6° *La Marchande de modes*. — 7° *Le Juif*. — 8° *Die Huldigung Treue* (le Serment de fidélité), prologue, 1791. — 9° *Cora et Alonzo*, grand opéra. Lasser a écrit aussi pour l'église, particulièrement des messes; mais il a moins réussi dans ce genre qu'au théâtre. On a publié de sa musique d'église : 1° *Missæ diversis vocibus ac instrumentis obligatis et non obligatis*, op. 1; editio 2; Augsbourg, Lotter. — 2° 6 *Missæ diversis vocibus*, etc., op. 2; ibid. Lasser a publié une méthode complète de chant pour les voix de soprano et de contralto; Munich, 1798, in-4°. Cet ouvrage a pour titre : *Vollstændige Anweisung zur Singkunst, fur der Sopran und Alt.*

LASSER (Joseph), fils du précédent, pianiste distingué, est né à Vienne en 1782. Un musicien de la cour de Bavière, nommé *François Schemenauer*, lui enseigna le violon et le piano; il continua ensuite l'étude de ce dernier instrument et de la composition sous la direction de Joseph Grætz. Lasser n'était âgé que de douze ans lorsqu'il exécuta à Vienne un concerto avec le plus grand succès. On ne connaît aucune composition de cet artiste. Son frère, né à Brünn, le 20 janvier 1784, a été placé comme chanteur de la cour à Munich.

LASSUS (Orland ou Roland de), célèbre compositeur belge du seizième siècle, naquit à Mons (Hainaut) en 1520. Beaucoup d'incertitude a régné jusqu'à ce jour sur le nom véritable de cet artiste et sur l'année de sa naissance. Son nom italianisé en celui d'*Orlando Lasso*, ou *Orlando di Lasso*, est le seul qui ait été connu en Italie, et se trouve sur toutes les éditions des œuvres de Lassus publiées à Venise. Des écrivains français (1) ont affirmé qu'il s'appelait *Roland Lassé*, et qu'il l'avait latinisé en celui de *Lassus*. D'autre part, si l'on en croit le passage d'une chronique qui sera rapportée tout à l'heure, *Roland Delattre* aurait été son nom véritable. Enfin, l'épitaphe de Regina Weckinger, femme de Lassus, est conçue en ces termes : « L'an de « grâce 1600, le 5 juin, décéda la noble et ver- « tueuse dame Regina *de Lassin* (2), veuve de « feu Orland de Lassus, en son vivant maître « de chapelle au service des princes Sérénissi- « mes de Bavière. R. I. P. Amen. » Un manuscrit original des *Annales du Hainaut*, par Vinchant (3), renferme un passage dont la découverte est due à Henri Delmotte (*voy.* ce nom), et dans lequel on lit : « L'an 1520, fut né en la « ville de Mons Orland dit *de Lassus* (ce fust en « cest an que Charles V fust couronné empereur « à Aix-la-Chapelle) ; il fut de son temps le « prince et phénix des musiciens, d'où vient ce « vers :

« Hic ille Orlandus Lassus qui recreat orbem.

« Il fut né donc en la rue dicte *Gerlande* à « l'issue de la maison portant l'enseigne de la « *Noire Teste*. Il fut enfant de chœur à l'église « de Saint-Nicolas de la rue de Havrecq. Après « que son père fut par sentence judicielle con- « traint de porter en son col un pendant de « fausses monnoies et avec icelluy faire trois « pourmaines (promenades) publiquement à « l'entour d'un hour (échafaud) dressé pour « avoir esté convaincu d'estre faux monnoyeur, « ledit Orland, qui s'appeloit *Roland de Latre*, « changea de nom et de surnom, s'appellant *Or-* « *land de Lassus*, et aussi quitta le pays et s'en « alla en Italie avec Ferdinand de Gonzague, qui « suivoit le party du roy de Sicile, etc. »

Ce passage a paru d'une autorité incontestable à Delmotte (1), ainsi qu'à Dehn, qui a donné une traduction allemande de sa notice (2). Moi-même, j'ai accepté cette tradition dans la première édition de la *Biographie universelle des musiciens* ; mais, depuis l'époque de sa publication, j'ai examiné l'anecdote qui concerne le père supposé de Lassus, et j'y ai trouvé d'assez grandes difficultés qui me l'ont fait révoquer en doute. Et d'abord, il est à remarquer que Lassus n'était âgé que de douze ans lorsqu'il fut conduit en Italie par Ferdinand de Gonzague, suivant ce que Samuel Quickelberg, compatriote et ami de l'artiste, a écrit sur sa vie : or ce n'est pas à cet âge qu'on est capable de prendre des résolutions semblables à celles dont parle Vinchant. En second lieu, on voit aussi dans la notice de Quickelberg que Lassus, lorsqu'il était maître de chapelle de Saint-Jean de Latran, à Rome, se rendit de cette ville à Mons, pour revoir ses parents, qui étaient vieux et malades. S'il eût eu honte de son origine, c'est alors surtout qu'il eût voulu la cacher. Enfin, si le père de ce grand artiste eût été condamné comme faux monnayeur, nul doute que, suivant les coutumes de ce temps, il eût été banni de la ville, après avoir subi la peine infamante dont parle le chroniqueur, et que Lassus n'eût pas eu la pensée de le retrouver à Mons. Si donc il y a eu un homme du nom de *De Lattre* condamné pour avoir fait de la fausse monnaie, il n'était pas le père de Lassus. Laissons donc à celui-ci le nom sous lequel il s'est illustré, que lui-même signait dans toutes ses préfaces, dans les actes authentiques où il est intervenu, dans ses lettres autographes, et que ses fils, petits-fils et descendants jusqu'au cinquième degré ont conservé, comme on le voit dans le tableau généalogique de sa famille publié par Delmotte.

Trois dates inexactes ont été données pour la naissance de Lassus : Moréri (3) et l'abbé de Fontenay (4) donnent celle de 1524, mais sans indiquer la source où ils l'ont prise. Samuel van Quickelberg, dans sa notice, fournit celle de 1530 (5), erreur singulière de la part d'un ami intime de

(1) *Histoire de la musique*, par don Caffiaux, manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris, n° 16, fonds de Corbie, au supplément, et *Reflexions sur la poesie et la peinture*, par l'abbé Dubos, t. Ier, p. 468.

(2) Dans les actes originaux qui concernent les avantages accordés à Regina Weckinger par les ducs de Bavière, elle est souvent appelée *de Lassin* (femme de *Lassus*), et elle-même a signé ainsi ses requêtes à la duchesse Maximilienne, sœur du duc Guillaume.

(3) Ce manuscrit est dans la bibliothèque de la ville de Mons.

(1) *Notice biographique sur Roland Delattre, connu sous le nom d'Orland de Lassus*. Valenciennes, 1836, in-8° ; p. 13-14.

(2) *Biographische Notiz über Roland de Lattre bekannt unter dem Namen : Orland de Lassus* ; Berlin, 1837, in-8°.

(3) *Le Grand Dictionnaire historique* ; Paris, 1759, 10 vol. in-fol.

(4) *Dictionnaire des artistes* ; Paris, 1776, 2 vol. in-12.

(5) Cette notice est insérée dans la troisième partie des *Prosopographiæ heroum atque illustrium virorum totius Germaniæ* de Henri Pantaléon, *Basileæ*, 1566, in-4°.

l'illustre musicien ; et ce qui n'est pas moins étonnant, c'est que Hawkins donne comme preuve de l'exactitude de cette date une épitaphe qu'il dit être placée *sur son monument* (1) ! Où a-t-il pris cette épitaphe ? Il ne le dit pas. De quel monument veut-il parler ? Du tombeau de Lassus, sans doute, car on n'en connaissait pas d'autre lorsque Hawkins écrivait son Histoire de la musique. Mais le tombeau existe encore, et l'épitaphe qu'on y lit ne ressemble en rien à celle que l'écrivain anglais a publiée. Rien de plus facile que de démontrer l'inexactitude de la date inscrite dans cette épitaphe prétendue ainsi que dans la notice de van Quickelberg ; car, suivant la liste chronologique des maîtres de chapelle de l'église Saint-Jean de Latran publiée par l'abbé Baini (2), d'après des sources authentiques, Lassus fut nommé à cette place, en 1541 : s'il était né en 1530, il serait entré en fonction à l'âge de onze ans. Au reste, Delmotte remarque, avec beaucoup de vraisemblance, que la date de 1530 de la notice de Quickelberg, copiée par tous les autres, est une faute d'impression (3).

La troisième date inexacte, plus éloignée encore de la véritable, est celle de 1532 : ce qui la rend digne de remarque, c'est que Lassus ayant passé la plus grande partie de sa vie en Bavière, trois écrivains bavarois, qui auraient dû être instruits des circonstances de sa vie, à savoir A.-M. Koboll (4), Mein (5), et Lipowsky (6), sont les seuls qui l'aient donnée, sans indiquer où ils l'ont prise. Ce qui a été dit à l'égard de la date de 1530 est applicable, *à fortiori*, à celle de 1532.

La date de 1520, indiquée par Vinchant, est rendue inattaquable par les témoignages de l'historien de Thou (7), de Swertius (8), et de Locrius (9), qui, tous, ont écrit dans des temps rapprochés de celui où vécut Orland de Lassus. De Thou ne dit pas en termes exprès que Lassus naquit en 1520, mais, suivant sa méthode d'inscrire les événements à leur date, dans les Histoires de son temps, il dit que le célèbre musicien mourut à Munich, le 3 juin 1594, à l'âge de soixante-treize ans écoulés (1), ce qui fait voir que la date de la naissance de Lassus fut postérieure au mois de juin 1520, et qu'il n'avait point accompli sa soixante-quatorzième année.

Plusieurs auteurs, et Samuel van Quickelberg lui-même, disent que Lassus fut enlevé trois fois à ses parents lorsqu'il était enfant de chœur à l'église Saint-Nicolas, à cause de sa belle voix ; que deux fois on le retrouva, mais qu'enfin on consentit, après le troisième rapt, à ce qu'il demeurât à Saint-Didier, près de Ferdinand de Gonzague, général au service de l'empire et vice-roi de Sicile, qui, après la guerre, l'emmena avec lui, à l'âge d'environ douze ans, à Milan, puis en Sicile. Cette histoire ne paraît qu'un roman à Delmotte ; pour moi, j'avoue que je n'y vois pas de difficulté. Il me paraît vraisemblable que celui qui a eu tant de renommée comme compositeur a montré dans sa jeunesse un rare instinct musical, et qu'il y avait dans son chant un accent expressif qui pouvait faire naître le désir de l'enlever pour l'attacher au service d'un grand seigneur. Quoi qu'il en soit, le général de Charles-Quint emmena son jeune musicien à Milan. Celui-ci y continua ses études, puis il suivit Ferdinand de Gonzague en Sicile, où il acheva de s'instruire dans son art. A l'âge de dix-huit ans, il s'attacha à Constantin Castriotto, qui le conduisit à Naples. Arrivé dans cette ville, Lassus entra chez le marquis de la Terza et y demeura environ trois années (2). En 1541, il se rendit à Rome, où le cardinal-archevêque de Florence l'accueillit avec bienveillance, et le logea dans son palais pendant six mois. Après ce temps, Lassus obtint la place de maître de chapelle à l'église Saint-Jean de Latran. Ce fait est constaté par les registres de cette église, dont l'abbé Baini a donné un extrait dans la note 109 de son livre sur la vie et les ouvrages de Pierluigi de Palestrina. Il fallait que le mérite du musicien de Mons fût déjà bien remarquable, pour qu'une place de cette importance fût confiée à un jeune homme de vingt et un ans, à Rome, alors la première ville du monde pour la musique, et qui renfermait dans son sein des compositeurs du premier ordre pour l'église.

Depuis deux ans, dit Van Quickelberg, Lassus remplissait ses fonctions de maître de chapelle à Saint-Jean de Latran, lorsqu'il apprit, en 1543,

(1) *A General History of the science and practice of Music*, t. II, p. 498. Voici le commencement de l'épitaphe dont il s'agit :

Orlandus Lassus, Bergæ Hannoniæ urbe natus anno M. D. XXX.

(2) *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Gio. Pierluigi da Palestrina* t. I, p. 70, n. 109.

(3) Notice biographique sur Roland Delattre, p. 20.

(4) *Baierisches Gelehrten-Lexikon*, etc.; Landshut, 1795, gr. in-8°.

(5) *Baierisches Kunstler-Lexikon*, etc, t. I, p. 238.

(6) *Baierisches Musik-Lexikon*, p. 178.

(7) *Histor.*, lib. CIX.

(8) *Athenæ Belgicæ*; Antuerpiæ, 1628, in-4°, p. 589.

(9) *Chronicon Belgicum*; Atrebati, 1618, petit in-fol. Ann. 1594.

(1) Celebratissimus Orlandus Lassus matura morte Monaci, hoc anno (1594) III junias, decessit, cum LXXIII excessisset.

(2) Swertius, et d'après lui Foppens, ont été instruits de cette circonstance : ce dernier dit textuellement : *Neapoli tribus circiter annis vixit* (Biblioth. Belgica, t. II, p. 815).

qu'une maladie grave menaçait les jours de ses parents. Le désir de les revoir et de les embrasser une dernière fois l'emporta sur toute autre considération; il donna sa démission de son emploi, s'éloigna de Rome et se rendit à Mons en toute hâte; mais quand il y arriva, ceux qu'il y venait chercher n'existaient plus. Il y a ici une erreur de date évidente; car Lassus n'eut pour successeur Rubino (*voy.* ce nom) dans sa place de maître de chapelle de Saint-Jean de Latran, suivant le catalogue chronologique donné par Baini (*loc. cit.*), qu'en 1548. Ce ne fut donc que dans cette dernière année, ou au commencement de 1549 qu'il revint à Mons. N'y trouvant plus de liens de famille, le lieu de sa naissance ne pouvait plus avoir pour lui que de tristes souvenirs; il s'en éloigna, dit Van Quickelberg, et, accompagné de Jules-César Brancacciu, il visita l'Angleterre et la France, puis il alla s'établir à Anvers, et y demeura deux ans. Il y a ici quelques difficultés assez considérables qui ne sont point expliquées par le plus ancien biographe de Lassus, bien qu'il écrivît en 1565 ou 1566, vraisemblablement sous la dictée de son illustre ami. On verra tout à l'heure que Lassus ne dut s'arrêter à Anvers que vers le milieu de l'année 1554; or, depuis 1549 jusqu'à cette époque, il y a un intervalle de cinq années dont il est difficile de déterminer l'emploi par le célèbre maître. Et d'abord, où trouva-t-il Jules-César Brancaccio, de la noble famille napolitaine des Brancacci, dont il avait pu faire la connaissance à Naples huit ou neuf ans auparavant? Il y a peu d'apparence que ce soit dans les Pays-Bas, et peut-être y aurait-il plus de vraisemblance à supposer qu'il retourna à Naples, où aurait été décidé le voyage en Angleterre et en France. Ainsi serait remplie une partie de la lacune dans la vie de l'artiste dont il vient d'être parlé; car, si le départ s'était effectué de quelque ville de la Belgique, on ne comprendrait pas que sa durée eût été de cinq ans, et qu'il ne fût resté aucune trace du séjour de Lassus à Londres, ou dans quelque grande ville de France. Ce voyage en France est aussi une cause d'embarras, car, lorsque Lassus se rendit à Paris, en 1571, il voyait cette ville pour la première fois, ainsi qu'il le dit dans l'épître dédicatoire d'un de ses ouvrages (1). On a peine à comprendre qu'un seigneur tel que Brancaccio ait voyagé en France sans visiter la ville la plus importante de ce royaume. Toute cette partie de la vie de Lassus est remplie d'obscurité.

A l'égard de son séjour de deux années à Anvers, il n'est pas douteux. Le récit de Van Quickelberg sur ce sujet est très-explicite, et sans doute il devait être bien informé, car lui-même était de cette ville.

« Après avoir voyagé avec le noble amateur « de musique Jules-César Brancaccio, dit-il, d'a- « bord en Angleterre, puis en France, il revint « à Anvers, où il demeura deux années, vivant « dans la société des hommes les plus distingués, « les plus savants, et des plus nobles familles, « auxquels il inspira le goût de la musique, et « de qui il fut aimé et vénéré. C'est de cette « ville qu'il fut appelé à Munich, en 1557, « avec d'autres Belges, par le duc Albert de Ba- « vière, le plus grand protecteur de l'art musical « qu'il y eût alors dans toute l'Allemagne, en « qualité de musicien de sa chapelle...... Lors- « qu'il eut été nommé premier maître de cette « chapelle, en 1562,.... il ravint de nouveau en « Belgique et à Anvers, d'où il ramena (en Ba- « vière) les meilleurs chantres pour le service du « prince (1). »

Le séjour de Lassus à Anvers pendant deux années environ peut aussi se démontrer par les ouvrages qu'il y publia à l'époque indiquée par Van Quickelberg. Pendant qu'il était maître de chapelle de Saint-Jean-de-Latran, il avait fait imprimer à Venise, chez Antoine Gardane, son premier livre de messes à quatre voix, en 1545, dont un exemplaire se trouve dans la collection de l'abbé Santini à Rome, et le premier livre de ses motets à quatre et cinq voix, chez le même et dans la même année, cité par le P. Martini (2); mais, après cette époque, dix ans s'écoulèrent sans qu'aucun recueil de ses compositions fût publié, soit en Italie, soit ailleurs, avant que l'artiste allât s'établir à Anvers, ou du moins je n'en ai trouvé l'indication dans aucun catalogue. C'est dans cette ville que l'activité de ses travaux semble se réveiller; car Tilman Susato y publie, en

(1) Cette dédicace à Guillaume de Bavière, datée de Paris, le 15 juin 1571, se trouve en tête du recueil de motets de Lassus intitulé : *Moduli quinis vocibus nunquam hactenus editi*, etc.; Paris, Adrian Leroy et Robert Ballard, 1571, in-4° obl.

(1) Cum nobili viro Julio Cæsare Brancaccio musices cultore, primum in Angliam, demum in Galliam, ejus quoque videndi gratia profectus est. Tandem inde reversus Antuerpiæ mansit duobus annis, inter viros ornatissimos, doctissimos et nobilissimos, quos undique in musicis excitavit, à quibus etiam summe adamatus veneratusque fuit. Ex eo loco anno 1557, ab Alberto Bavariæ duce, summo omnium Germaniæ principum Mœcenate, vocatus est Monachium cum aliis Belgis, ut sacello musico suo..... Deinde anno 1562 sacelli musici summus præfectus efficiebatur..... imo et subinde in Belgiam et Antuerpiam regressus, principi selectissimos secum adduxit. (*Henr. Pantal. Prosopogr.*, part. III, fol. 541)

(2) *Storia della musica*, t. Ier, dans l'indice des auteurs, p. 438.

1555, le second livre de ses molets, sous ce titre : *Sacræ cantiones vulgo motectæ appellatæ, tum viva voce, tum omnis generis instrumentis cantatu commodissimæ. Liber secundus quinque et sex vocum.* Dans l'année suivante, Jean Laet, autre imprimeur de musique de la même ville, y fait paraître une deuxième édition du premier et du second livre des molets de Lassus, avec le titre italien : *Primo* (et *secondo*) *libro de' Motetti a cinque et a sei voci nuovamente posti in luce.*

Massimo Trojano, musicien italien au service du duc de Bavière, nous apprend, dans une description des fêtes qui eurent lieu à Munich en 1568, à l'occasion du mariage du duc héréditaire Guillaume avec Renée de Lorraine (1), que Lassus ne fut pas nommé maître de chapelle de la cour de Bavière lorsqu'il y arriva, parce qu'il ne savait pas la langue allemande, et qu'il n'eut d'abord que le titre de maître de la musique de la chambre. A cette époque Daser ou Dasser (*voyez* ce nom) était le maître de chapelle titulaire. Quatre ans après, dit-il, ce maître ayant demandé sa retraite et l'ayant obtenue, Lassus fut son successeur. Ces dates coïncident à peu près à celles qui sont indiquées par Van Quickelberg. Trojano dit, à la vérité, qu'en 1568 Lassus était depuis douze ans au service du duc Albert, ce qui semble fixer en 1556 l'année où il y entra, au lieu de 1557, date fixée par le biographe de l'artiste ; mais la différence est de trop peu d'importance pour qu'on s'y arrête. Quickelberg dit que Lassus, voulant justifier la réputation qui l'avait précédé à Munich, se fit remarquer par l'étendue de ses connaissances, ses bons mots, sa gaieté, sa conduite irréprochable, et surtout par la beauté de ses compositions. Heureux de sa position honorable et de la bienveillance dont le duc l'honorait, il songea à se marier, et moins d'un an après son arrivée dans la capitale de la Bavière, il devint l'époux de Régine Weckinger, fille d'honneur de la duchesse régnante. En 1562, il se trouva à la tête de la meilleure chapelle qui existât alors en Europe, soit par le nombre de musiciens qui la composaient, soit par leur mérite (1). Avec de tels moyens d'exécution Lassus sentit se développer la puissance de son génie : ses plus grandes compositions, au nombre desquelles on remarque ses Psaumes de la pénitence et ses *Magnificat*, sont de cette belle époque de sa vie (1560 à 1575). La plus grande distinction s'attacha à son nom et à tout ce qui venait de sa plume. Bien que contemporain de Palestrina, qui l'emportait sur lui sous plusieurs rapports, il eut une renommée plus universelle, parce que les circonstances lui furent plus favorables. En Allemagne, en France, en Angleterre et dans les Pays-Bas, on lui décerna le titre de *Prince des musiciens*, que les Italiens donnaient dans le

(1) *Discorsi di trionfi, giostre, apparati, e delle cose più notabili fatte nelle nozze dell' illustr. ed excellent. Signor Duca Guglielmo* ... ; Munich, Adam Berg, in-4°, p. 84. Trojano dit dans cet écrit (p. 53) que Lassus fit exécuter à la cérémonie du mariage de ce prince un *Te Deum* à six parties, dans lequel il y avait de beaux trios et quatuors : cette composition ne figure pas parmi celles de l'illustre maître qui ont été publiées. Le lendemain (23 février 1568) il fit entendre dans la chapelle ducale une messe à six parties pour des voix et des instruments à vent, qu'il avait composée pour cette circonstance. *Donner des éloges à cet ouvrage*, ajoute Trojano (p. 57), *ce serait vouloir ajouter de l'eau à la mer et des étoiles au ciel.*

(1) Massimo Trojano donne, dans l'écrit cité (note précédente), la liste des principaux artistes qui composaient cette chapelle en 1568 ; on y remarque : Hans Fischer, Franz Flori, Gallo Rueff, Richard et Octavien d'Alberti (basses chantantes), don Carlo, Livizzano, don Alessandro, Ramedello, Cornelio, Giorgio, Wolfgang, Henri et Gioacchin (ténors) ; Gaspard, Piler, Francisco di Spagna, Martin et Guillaume (Flamands), Christophe Haberstoch, et Vilbalda (contraltos ou hautes-contre) ; douze *soprani* ou enfants de chœur, tous élèves de Lassus. Les trois organistes étaient : 1° *Messer Giuseppe da Lucca*, qui avait été élève d'Adrien Willaert, — 2° *Marsolino*, de Crémone, homme de grand talent ; — 3° *Messer Ivo de Vento*, compositeur de mérite (voyez VENTO, *Ivo de*). Ces organistes étaient alternativement de service pendant une semaine.

M. Léon de Burbure a fait de patientes recherches dans les archives de la collégiale de Notre-Dame d'Anvers pour découvrir les noms des chantres qui ont suivi Lassus à Munich ; il en a trouvé *six* qui ont quitté le chœur de cette église depuis le 21 juin 1556 jusqu'au 24 juin 1557 ; en voici les noms : 1° *Joachim van Sceveninghe*, cantor et vicaire ; c'est celui que Trojano appelle simplement *Gioacchin*. — 2° Petrus de Edammis (d'Edam). — 3° *Cornelius de Burgos*, cantor, appelé *Cornelio* par Trojano. — 4° Martinus de Hove, vicaire — 5° Wilhelmus de Diest : ce sont ces deux derniers que Trojano appelle *Martin et Guillaume* (Flamands). — 6° Dominus Johannes Martini. De ces six chanteurs quatre étaient donc encore au service du duc de Bavière en 1568 ; Pierre d'Edam et Jean Martini avaient quitté cette position ou étaient décédés. Onze autres chantres ont aussi abandonné l'église d'Anvers après que Lassus eut été nommé premier maître de chapelle, en 1562 : mais il paraît douteux qu'ils se soient rendus à Munich, car on ne trouve à la chapelle ducale, en 1568, que Gaspar Hutters, appelé simplement *Gaspard* par Trojano.

Les joueurs de viole, dans la musique du duc de Bavière, étaient : 1° Messer Antoine Morari, qui jouait non-seulement de la viole da *braccio* (dessus de viole), mais aussi du cornet, de la basse de viole et de la guitare. — 2° Baptiste Morari, son frère, contralto de viole, lequel était aussi fort habile sur la basse de viole et le luth. — 3° Annibal Morari, dessus de viole, beaucoup plus jeune que ses frères. — 4° Cerbono Besutio, ténor de viole. — 5° Mathieu Besutio, neveu du précédent, basse de viole : tous deux jouaient de tous les instruments à vent. — 6° Lucio Besutio, dessus de viole, qui jouait aussi de la lyre, instrument du genre des violes, monté d'un grand nombre de cordes qu'on pinçait en accords, ou qu'on jouait avec l'archet en accords ou en arpéges ; tous ces artistes étaient de Bergame. — 7° Cristoforo, de Crémone, contrebasse de viole.

même temps à l'illustre compositeur de l'école romaine. Les princes, les rois, le recherchèrent et lui firent des offres séduisantes : plusieurs lui donnèrent des témoignages éclatants de l'estime qu'ils accordaient à son mérite. Le 7 décembre 1570, l'empereur Maximilien, alors à la diète de Spire, accorda de son propre mouvement à Lassus des lettres de noblesse, ainsi qu'à ses enfants légitimes et à leurs descendants des deux sexes. D'autres honneurs lui furent décernés par le pape Grégoire XIII, qui, le 6 avril 1571, le fit chevalier de Saint-Pierre à l'éperon d'or, et chargea les nobles chevaliers Honoré Cajetan et Ange Mazzacosta de lui chausser l'éperon et de l'armer du glaive, dans la chapelle papale de la cour, avec le cérémonial accoutumé. En 1571, Lassus fit un voyage à Paris : c'était la première fois qu' il voyait cette ville, comme il le dit lui-même dans l'épître dédicatoire d'un de ses ouvrages (1). Adrian Le Roy, célèbre imprimeur de musique de ce temps, et lui-même musicien distingué, le logea dans sa maison, et le présenta à la cour, où Charles IX l'admit à lui baiser la main, le reçut avec beaucoup de bienveillance et lui fit de riches présents (2).

Plus tard, ce prince se souvint de Lassus, le fit inviter à se rendre près de lui, et lui offrit la maîtrise de sa chapelle, avec un traitement considérable. Plusieurs auteurs ont dit à ce sujet que les Psaumes de la pénitence, considérés comme le plus bel ouvrage de Lassus, lui avaient été demandés par Charles IX, et qu'il les avait composés pour ce prince; mais M. Schmiedhamer, savant bibliothécaire de Munich, exprime ainsi son opinion contraire sur ce fait, dans une lettre qu'il écrivait à Delmotte en 1830 : « Il serait peut-« être bon de réfuter l'opinion erronée de plusieurs « historiens qui prétendent qu'Orlando di Lasso « avait mis en musique les sept *psaumes de la* « *pénitence* à la demande de Charles IX, roi de « France, en expiation du crime de la Saint-Bar-« thélemy. Ce fait est évidemment faux, car : « 1° Le premier volume contenant la copie de « la musique, ainsi que l'explication des tableaux « par Van Quickelberg, était déjà achevé en 1565, « et le second en 1570 : donc l'original de la « composition avait dû être terminé avant 1565, « et avant qu'on commençât la copie magnifi-« que dont il s'agit. Or le massacre où plus de « trente mille huguenots périrent dans une seule « nuit, n'eut lieu que le 24 août 1572. — 2° Sa-« muel Van Quickelberg, dans l'exorde de sa pré-« face sur l'explication des tableaux du manus-« crit, dit expressément qu'Orlando di Lasso avait « reçu du prince Albert V l'ordre de composer « cet ouvrage. »

Quels que fussent les avantages offerts à Lassus par le roi de France, il hésitait à les accepter. Le sort heureux dont il jouissait à Munich, la bienveillance ou plutôt l'amitié dont l'honorait le duc Albert, l'attachaient à la Bavière; mais le duc lui-même, quoiqu'il vît à regret le départ d'un artiste qu'il appelait *la perle de sa chapelle*, l'engagea à ne pas lui sacrifier sa fortune, et à se rendre à l'invitation de Charles IX. Lassus se mit en effet en route avec toute sa famille; mais, à peine arrivé à Francfort, il y apprit la mort du roi (1574). Sans perdre de temps, il retourna à Munich, où le duc le rétablit dans ses fonctions et le combla de nouveaux bienfaits. Charmé du retour de son maître de chapelle, ce prince composa un panégyrique en son honneur, et le 23 avril 1579, il lui assura, pour tout le temps de son règne, la jouissance de ses appointements (400 florins), sans qu'on pût y faire de réduction, pour quelque cause que ce fût. Malheureusement, ce prince survécut peu à ce dernier acte de sa munificence, car il mourut le 24 octobre 1579. Son successeur, Guillaume V, dit *le Pieux*, aimait aussi la musique; il témoignait beaucoup d'estime pour les talents de Lassus, et se montra généreux à son égard; mais

Parmi les instruments à vent, on distinguait : 1° Dominico, de Venise, qui jouait du cornet avec beaucoup de douceur ainsi que du trombone. — 2° Francesco de Lucques, ténor de cornet. — 3° Sébastiano d'Alberti, compositeur, qui jouait la cinquième partie de cornet. — 4° Philène Cornazzano, contralto de cornet et jeune artiste d'un talent remarquable — 5° Simon Galli, basse de cornet. Les instruments à vent ne se joignaient aux voix que dans les offices des dimanches et fêtes. Les violes ne servaient que pour la musique instrumentale, ou pour accompagner les voix dans la musique de chambre, pendant le dessert des repas de la cour, sous la direction de Lassus.

Plus tard le nombre des musiciens attachés à la chapelle ducale fut encore augmenté : on y comptait seize enfants, six castrats, treize contraltos ou haute-contre, quinze ténors, douze basses, et trente instrumentistes, formant un ensemble de *quatre-vingt-douze* exécutants. Cette chapelle était de beaucoup la plus considérable qu'il y eût en Europe; mais après la mort d'Albert V, Guillaume, son successeur, fit une grande réduction du personnel de la chapelle, car en 1598 on n'y trouvait plus que huit enfants, six castrats, pour le contralto, sept ténors, cinq basses, onze instrumentistes et un organiste. De tous les artistes de la liste de 1568, Antoine Morari et Mathieu Besutio étaient les seuls qui s'y trouvassent encore.

(1) Voyez la dédicace de Lassus au duc héréditaire Guillaume de Bavière, datée de Paris, le 7 juin 1571, en tête de son recueil de motets intitulé : *Moduli quinis vocibus nunquam hactenus editi*, etc.; Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1571, in 4° obl.

(2) Adrian Leroy parle en termes explicites de ces honneurs et de ces largesses dans la dédicace à Charles IX de l'ouvrage qui a pour titre : *Primus liber modulorum, quinis vocibus constantium, Orlando Lassusio auctore*; Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1571, in-4° obl.

Il n'y eut jamais entre le souverain et son maître de chapelle la douce familiarité qu'on avait remarquée sous le règne précédent. Le 17 janvier 1587, le duc Guillaume, voulant donner à Lassus un témoignage particulier de sa bienveillance, lui fit présent d'un jardin à Meising, sur la route de Fürstenfeld, et, le 6 novembre de la même année, il accorda à sa femme une pension annuelle de cent florins. Indépendamment de cette propriété de Meising, Lassus en possédait une autre à Putzburnn, dans le district de Wolfarths Hauen; elle fut vendue en 1588 à un habitant de Munich, pour le prix de 425 florins.

Parvenu à l'âge de soixante-sept ans, Lassus commença à éprouver de la fatigue dans ses fonctions quotidiennes de maître de chapelle; il désirait d'être dispensé de ce service, afin de consacrer ses dernières années à la composition. Ce désir devint si vif qu'il se décida, en 1587, à demander au duc Guillaume l'autorisation d'aller passer quelques mois chaque année dans sa propriété de Meising, sur l'Amber. Cette permission lui fut accordée, mais on lui diminuait son traitement de moitié, le réduisant à 200 florins. Pour adoucir ce que cette réduction avait de pénible, le duc lui promit d'avoir soin de ses deux fils Ferdinand et Rodolphe. Toutefois la perte de 200 florins parut trop considérable au vieux compositeur; il renonça à son projet de passer une partie de l'année à la campagne, et continua de remplir avec exactitude ses devoirs de maître de chapelle, employant le temps qui lui restait à écrire de nouveaux ouvrages ou à perfectionner les anciens. Une singulière ardeur de travail se manifesta dès lors en lui, comme s'il eût prévu la fin prochaine de son génie. Tout à coup ses facultés mentales l'abandonnèrent : ce fut avec effroi que sa femme le vit revenir de Meising, où il avait été passer quelques jours. On le ramenait à Munich faible, souffrant, et dans un état de démence complète. Il ne reconnut aucun des siens. Dans sa frayeur d'un événement si terrible, si peu prévu, Régine fit avertir la princesse Maximilienne, sœur du duc Goillaume, qui envoya aussitôt son médecin, le docteur Mermann, près du malade. Des soins assidus améliorèrent la santé de Lassus, mais sa raison ne revint pas. Un air triste, rêveur, avait succédé à son ancienne gaieté. Le duc lui avait fait savoir, par le docteur Mermann, qu'il continuerait à jouir, malgré son état, de son traitement entier; mais cette nouvelle ne put le ranimer. Dans un des accès de sa folie, il écrivit au prince « qu'il « avait l'intention de quitter entièrement le ser-« vice de la cour, s'il voulait lui laisser les « 400 florins que son illustre père, le duc Albert, « lui avait promis, en y ajoutant une somme « quelconque à sa volonté. » Sa femme, craignant les suites fâcheuses de cette folle démarche, fit prier le prince de la considérer comme non avenue; et Guillaume fit savoir à Lassus que tout resterait pour lui comme par le passé, mais, que s'il renouvelait sa demande, il serait libre de se retirer et qu'on lui donnerait son congé. L'artiste infortuné ne vécut pas longtemps en cet état : sa profonde mélancolie le conduisit bientôt au tombeau.

La date de la mort de cet homme célèbre a été longtemps aussi incertaine que celle de sa naissance. Ainsi que l'a remarqué M. Schmiedhamer, les auteurs ne se sont accordés que sur le jour (le 3 juin); à l'égard de l'année, les opinions diffèrent chez tous sans qu'on puisse leur accorder aucune confiance. Les uns ont fixé l'année 1585 pour celle de son décès, d'autres 1593, beaucoup ont choisi 1594, et quelques-uns 1595. Parmi les écrivains qui ont indiqué la date 1593, on remarque Philippe Brasseur (1), de Boussu (2), de la Serna Santander (3), Feller (4), Locrius (5), Paquot (6), Vinchant (7), et l'auteur anonyme d'un ouvrage intitulé : *Belgii Chronicon sacrum usque ad ann.* 1603, dont le manuscrit se trouve à Bruxelles, dans la Bibliothèque royale (8). On aurait dû voir qu'elle est inadmissible, car la dédicace de l'œuvre de Lassus intitulé *Le Lagrime di S. Pietro*, porte la date du 24 mai 1594. Cet ouvrage, imprimé à Munich, renferme un portrait de Lassus, avec la date 1594, et les mots *ætatis LXII* qui prouvent, comme le dit Delmotte, que Lassus vivait encore à cette époque, mais aussi (ce qu'il n'a point remarqué) que cet artiste était lui-même incertain de l'année de sa naissance, car s'il avait vu le jour en 1520, il avait soixante-quatorze ans en 1594. La date de 1594 est celle qu'on trouve dans l'historien De Thou, dans le *Dictionnaire des artistes* de l'abbé de Fontenay, dans les *Mélanges tirés d'une*

(1) *Sydera illustrium Hannoniæ scriptorum*; Mons, 1637, in-12.

(2) *Histoire de Mons*; Mons, 1725, in-4°.

(3) *Memoire historique sur la bibliothèque publique de Bourgogne, presentement bibliotheque publique de Bruxelles*; Bruxelles, 1809 in-8°.

(4) *Dictionnaire historique*, Liége, 1789-1794, 8 vol. in 8°.

(5) *Chronicon Belgicum*; Arras, 1616, in-fol.

(6) *Memoires pour servir à l'histoire litteraire des dix-sept provinces des Pays-Bas, etc.*; Louvain, 1765-1770, 3 vol. in-fol.

(7) Manuscrit autographe des *Annales du Hainaut.*

(8) Voici ce qu'on y lit : *Anno 1593, Orlandus Lassus Montibus Hannoniæ natus, nostri sæculi coryphæus atque princeps, Monachii in Bavaria, anno ætatis 73, moritur.*

grande bibliothèque, par le marquis de Paulmy, dans l'histoire manuscrile de la musique de Dom Caffiaux, enfin, dans les Dictionnaires historiques de Moreri, de Chaudon et Delandine, et de Choron et Fayolle. C'est aussi celle que j'ai adoptée dans mon Mémoire sur les musiciens néerlandais; enfin les mots *obiit* 1594 se trouvent au portrait de Lassus gravé par Jean Sadeler.

Le document le plus extraordinaire et le plus erroné concernant la mort de Lassus est certainement la pretendue inscription de son monument rapportée par Hawkins (1), laquelle commence ainsi :

Orlandus Lassus, Bergæ Hannoniæ urbe
natus anno M. D. XXX.

et finit par ces mots :

Obiit Monaci anno Sal. M. D. XXCV. Æt. LV. (2).

Elle fait naître l'artiste dix ans plus tard, et le fait mourir neuf ans plus tôt, à l'âge de cinquante-cinq ans. Mais cette pièce est fausse de toute évidence, car elle n'a jamais existé sur le tombeau de Lassus.

Au surplus toute incertitude a cessé récemment pour la date de la mort de l'illustre musicien, par la découverte d'une lettre autographe de sa veuve, écrite à l'archiduchesse d'Autriche Marie, et dans laquelle elle informe la princesse *qu'Orland* de Lassus *est* décédé le 14 juin 1594. L'existence de ce document dans les archives de la cour et de l'État, à Vienne, a été signalée par le professeur Dehn, de Berlin, dans une lettre du 21 mars 1854, adressée au président de la société des sciences du Hainaut (3).

Lassus fut inhumé dans le cimetière de l'église des Franciscains, à Munich : on lui éleva un superbe tombeau en marbre rouge, haut de trois palmes et demie (2 pieds 4 pouces), large de sept (4 pieds 8 pouces), et orné de bas-reliefs représentant d'un côté le tombeau du Christ, avec les saintes femmes, de l'autre les armoiries de Lassus, lui-même, sa femme, ses enfants et petits-enfants agenouillés. Aux deux côtés du bas-relief, où est représenté le tombeau du Christ, sont deux cartouches sculptés sur lesquels on lit l'épitaphe suivante, composée par Sébastien Bauer, de Haidenkeim :

Orlandi cineres, eheu! modo dulce loquentes
Nunc mutos, eheu! flebilis urna premit,
Lassæ sunt flendo Charites tua funera Lasse,
Principibus multum, chareque Cæsaribus.
Belgica quem tellus genitrix dedit ingeniorum,
Ingeniorum altrix Boja fovit humus.
Corporis exuvias eodem quoque Boja texit,
Post lustra ac hyemes sena bis acta duas.
Robora, saxa, feras Orpheus, at hic Orphea traxit,
Harmoniæque duces percutit harmonià.
Nunc quia complevit totum concentibus orbem
Victor cum superis certat apud superos.

Ce tombeau resta dans le cimetière des Franciscains jusqu'en 1800. Lorsque ce cimetière fut détruit, Heigel, artiste du théâtre de la cour, et admirateur passionné des œuvres de Lassus, le recueillit et le plaça dans son jardin, devenu depuis lors la propriété d'une demoiselle de Mannlich. Il s'y trouvait encore en 1830. C'est là que M. Schmiedhamer l'a découvert alors, et en a fait prendre un dessin au trait, que Delmotte a fait graver pour le publier dans sa notice, avec la description.

Lassus eut de sa femme, Régine Weckinger, morte le 5 juin 1600, quatre fils, Ferdinand, Rodolphe, Jean et Ernest, et deux filles, Anne, et Régine, qui devint la femme d'un seigneur d'Ach.

Peu de noms d'artistes ont eu autant de retentissement que celui de Lassus; il n'en est point qui ait été plus connu non-seulement des musiciens, mais des gens du monde et même du peuple. On a dit de lui :

Hic ille est Lassus lassum qui recreat orbem,
Discordemque suâ copulat harmoniâ.

Et ces vers ne sont point une vaine flatterie de quelque poëte obscur; ils s'accordent avec la multitude d'éloges dont beaucoup de recueils du temps sont remplis. Étienne Jodelle, contemporain de Lassus, a fait en son honneur un poëme français en cent soixante-douze vers, dont Duverdier nous a donné les vingt-sept premiers, dans sa Bibliothèque française. Les diverses éditions des *Meslanges* de Lassus, publiées par Adrien Le Roy et les Ballard, portent en tête ces vers :

Bruis Orpheus, sans Amphion, delphinus Arion
Traxit; at Orlandus post se terramque fretumque,
Post se traxit item molem totius Olympi.
Quanto igitur major, quantoque potentior unus
Orlandus tribus his, Amphione, Arione et Orpheo!

Un enthousiasme égal pour ce compositeur se

(1) *A General History of the science and practice of Music*, vol II, p. 498.

(2) Cette inscription, rapportée par Hawkins *in extenso*, n'est en quelque sorte que l'histoire abrégée de la vie de Lassus, telle qu'on la trouve chez la plupart des auteurs contemporains, particulièrement dans l'histoire de De Thou, à l'exception de la différence des dates.

(3) Voyez le rapport de Camille Wins, président de cette société, publié sous ce titre : *De la part que la Société des sciences du Hainaut a prise à l'érection de la statue d'Orlando de Lassus, célèbre compositeur montois*. Mons, 1854, page 17. Voici en quels termes s'exprime Dehn concernant la lettre de la veuve de Lassus : « In dem « geheimen Haus, Hof, und Staats Archiv in Wien befindet « sich ein Brief von der eigenen Hand der Wittwe des De « Lassus, den diese an die Erzherzogin Marie von Oesterreich geschrieben hat, und in welchem sie dieser hohen « Frau unterandern Nachrichten auch mittheilt : *dass « Orland de Lassus am 14 Juni 1594 gestorben ist.* »

rencontre dans les œuvres de Philippe Bocquier, dans les *Sydera illustrium Hannoniæ scriptorum* de Brasseur, et dans les recueils de beaucoup d'autres poëtes des seizième et dix-septième siècles. Adrien Le Roy, qui connaissait l'art, et qui en parlait bien, disait de lui, dans la préface de son traité de musique (imprimé en 1585) : « Ce grand maître et suprême ouvrier, « l'excellente et docte veine duquel pourroit « seule servir de loi et de reigle à la musique, « attendu que les admirables inventions, ingé« nieuses dispositions, douceur agréable, pro« preté nayve, nayveté propre, traits signalés, li« berté hardie, et plaisante harmonie de sa com« position fournissent assés de sujets pour « recevoir sa musique, comme patron et exem« plaire, sur lequel on se peut seurement ar« rêter. »

Le nombre des éditions des ouvrages de Lassus surpasse tout ce qu'on a fait pour aucun musicien de ces temps déjà reculés; elles se succédaient avec une rapidité qui indique clairement le prompt débit qu'elles obtenaient. Depuis longtemps on avait cessé de réimprimer les œuvres des artistes les plus renommés du seizième siècle, tandis que celles de Lassus étaient encore reproduites par la presse. C'est ainsi que les motets de ce compositeur étaient encore publiés par les Ballard en 1677. De nos jours même, on en a fait de nouvelles publications.

Une si vaste renommée, des succès si universels, si soutenus, offriraient des preuves irrécusables du mérite de Lassus et de l'influence qu'il a exercée sur l'art, lors même que nous ne possèderions pas aujourd'hui d'autres moyens pour nous éclairer sur la valeur de ses œuvres; car un homme médiocre n'a jamais été l'objet d'éloges unanimes de plusieurs générations et de nations diverses. L'examen attentif des productions de Lassus nous démontre que ces éloges étaient mérités. Ce n'est donc pas sans étonnement qu'on lit dans les Mémoires sur la vie et les ouvrages de Palestrina des paroles de mépris sur son illustre contemporain : *Roland de Lassus, Flamand de naissance, Flamand de style, stérile de belles mélodies, privé d'âme et de feu, et qui, avec quelques messes et quelques motets à huit voix du genre choral, a usurpé cet éloge outré :* Lassum qui recreat orbem (1). Qu'il y a d'injustice dans cette amère critique! Eh quoi! Palestrina, le héros de l'abbé Baini, n'est-il donc pas assez grand dans l'histoire de l'art, et faut-il, pour l'élever encore, lui sacrifier la renommée du plus illustre de ses contemporains? Pour moi, admirateur sans réserve du grand maître de l'école romaine, j'ose dire que tout est faux et passionné dans ces paroles du savant Italien. *Flamand de naissance!* on pourrait discuter là-dessus, puisque la langue fait la différence des peuples, et que Lassus était né Wallon; au surplus, on ne comprendrait guère qu'il y eût une injure dans cette qualification, si la suite de la phrase ne lui donnait ce caractère. *Flamand de style!* ceci est une erreur palpable de l'abbé Baini. Le style flamand, qui devint le modèle du style italien, au quinzième siècle et dans la première partie du seizième, était composé de recherches plus mécaniques que véritablement esthétiques sur des motifs de chansons vulgaires, dont les mélodies et les paroles même faisaient dans la musique d'église un monstrueux assemblage avec les textes sacrés. Or, ce qui distingue particulièrement la musique de Lassus, ce qui fit ses succès, ce qui donne à ses ouvrages le caractère de l'originalité, c'est précisément qu'il se sépara de ce style et prit dans sa musique d'église un caractère grave et simple, et dans ses compositions légères une manière élégante et facile. Si quelquefois il suivit l'exemple des maîtres de son temps, en écrivant quelques messes sur des chansons populaires, on ne peut lui en faire un reproche, car tout jeune artiste commence par l'imitation. D'ailleurs, Palestrina lui-même n'a-t-il pas fait la messe de *l'Homme armé?* Suivant l'abbé Baini, Lassus était *stérile de mélodies* (1), *privé d'âme et de feu!* Eh! mais, c'est exactement le contraire; car c'est par la mélodie (j'entends ici celle du système de son temps) que ce maître se distingue de ses contemporains, et ce sont les chants de ses compositions qui ont fait la popularité de ses succès. Si le critique italien avait fait remarquer que sa facture est inférieure à celle du célèbre maître de l'école romaine, il aurait exprimé une vérité inattaquable; car c'est surtout par son admirable correction, par son art inimitable de faire mouvoir toutes les parties, et par son élégante manière de faire chanter toutes les voix et de leur donner de l'intérêt, que Palestrina s'est placé au-dessus de tous les musiciens; mais attaquer Lassus dans ce qui constitue précisément son talent, il me semble que c'est plus que de l'injustice.

(1) Orlando di Lasso, Fiammingo di nascita, Fiammingo di stile, sterile di bei concetti, privo di anima e di fuoco, e che con alcune messe e motetti ad otto voci di stile piano si usurpò l'eccessivo elogio : *Lassum qui recreat orbem.* (*Memor. storico-critiche della vita et delle opere di Gior. Pierl. da Palestrina*, t. 2, p. 432.)

(1) Je rends *concetti* par *melodies* parce que je ne saurais lui donner d'autre signification en français sans une longue périphrase. *Mélodie*, dans le sens que je lui donne, signifie *concert mélodieux*.

L'abbé Baini prétend que Lassus a usurpé un éloge outré avec quelques messes, quelques motets! D'abord, on n'usurpe pas les éloges de tous les peuples, de tous les temps : ceux-là sont toujours mérités. Mais que veut dire Baini avec ces mots : *quelques messes, quelques motets?* Ignore-t-il donc que le nombre des compositions de Lassus est de plus de *deux mille?* Or remarquez que c'est aussi un des signes du génie que cette fécondité et ce besoin de produire qui se manifesta dans la vie du compositeur belge jusqu'à ses derniers moments. Concluons de tout ceci que la prévention nationale a exercé trop d'influence sur le jugement d'un savant, ordinairement bon juge, et lui a fait hasarder une critique acerbe que rien ne justifie. La gloire de Lassus n'en restera pas moins intacte, et celle de Palestrina ne s'en trouvera pas diminuée.

On a vu qu'un souverain, le duc Albert V de Bavière, ne crut pas manquer à sa dignité en composant un panégyrique à l'occasion du retour de son maître de chapelle à Munich. Déjà ce prince avait donné un éclatant témoignage de son admiration pour le génie de Lassus, en faisant exécuter une copie de ses Psaumes de la pénitence avec un luxe dont il n'y a point d'exemple (1). Ce superbe manuscrit est composé de quatre volumes in-folio reliés en maroquin avec des garnitures, des fermoirs et des serrures en vermeil ciselé et émaillé, dont le poids total est de 24 livres. Des armoiries, des portraits en pied et en buste du duc Albert, de Lassus, du peintre Jean Mielich, qui a exécuté les miniatures, de Samuel Van Quickelberg, auteur des descriptions des volumes, de Mathieu Frishammer, le calligraphe, de Gaspard Lindel, qui a surveillé l'exécution de l'ouvrage entier, de Georges Seyhkein, orfèvre, qui a fait les garnitures en argent et en vermeil, de Gaspard Ritter, relieur, enfin de belles miniatures de la plus grande dimension, et des lettres historiées en or et en couleur, en font un monument unique. On en trouve la description dans la notice de H. Delmotte (pag. 132-139).

Liste des compositions de Lassus. Ouvrages imprimés :

I. Messes : 1° *Missarum quatuor vocum liber primus. Venetiis, apud Antonium Gardanum*, 1545, in-4°. — 2° *Cypriani De Rore, Annibalis Patavini et Orlandi liber missarum quatuor, quinque et sex vocum.* Venetiia, 1566, in-4°. — 3° *Missæ aliquot quinque vocum. Illustrat. principis D. Guilhelmi Comit. Palat. Rheni, etc, liberalitate in lucem editæ.* Monachii, Adam. Berg, 1574 in-fol. Ce volume fait partie d'une collection imprimée aux frais du duc de Bavière, et qui a pour titre général : *Patrocinium musices.* Il contient six messes à 5 voix. — 4° *Liber missarum, quatuor et quinque vocum;* Norimbergæ, 1581, in-4°. — 5° *Missæ cum cantico Beatæ Mariæ octo modis musicis*; Parisiis, R. Ballard, 1583, in-folio. — 6° *Missæ decem cum quatuor vocibus*; Venetiis, *apud Ang. Gardanum*, 1588, in-4°. — 7° *Missæ aliquot quinque vocum*; Monachii, excudebat Adamus Berg, 1589, in-fol. Ce volume est le deuxième des messes de la collection *Patrocinium musices.* — 8° *Lassi (Orland.) Belgæ, musicorum Orphei, choroque apud sereniss. Bojæ principes annis 40 præfecti. Missæ posthumæ sex ritu veteri Romano Catholico, in modos quà senos, quà octonos temperatæ, hactenùs ineditæ; et omnium quas edidit, selectissimæ : vulgatæ demum affectu, studio sumptu superstitis filii Rudolphi de Lasso, sereniss. Bojor. Duci Maximiliano ab odis atque organis.* Monachii, ex typographiâ mus. Nicolai Henrici, 1610, in-fol. max. C'est la même collection que Draudius a citée sous un titre altéré, avec l'adresse du libraire Jean Kruger, et la date de 1611. Peut-être a-t-il été fait un nouveau frontispice avec ce nom et cette date. A l'égard de l'édition de 1612, citée par le baron de Reiffenberg (*Lettre à M. Fetis, etc., sur quelques particularités de l'histoire musicale de la Belgique*), je crois qu'elle n'existe pas, et qu'il y a erreur de date.

II. Magnificat. — 9° *Magnificat octo tonorum, quatuor, quinque et sex vocum.* Norimbergæ, 1567, in-4°. L'éd. de 1568 citée par le baron de Reiffenberg est supposée par Draudius, qui s'est souvent trompé sur les dates. — 10° *Magnificat octo tonorum, quinque et sex vocum.* Norimbergæ, 1572, in-fol. — 11° *Octo cantica divæ Mariæ Virginis quæ vulgò Magnificat appellantur secundum singulos octo tonorum quaternis vocibus.* Monachii, 1573, in-fol. max. Une deuxième édition de ces *Magnificat* a été publiée à Paris par Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1581, in-4°. — 12° *Magnificat aliquot 4, 5, 6 et 8 vocum.* Monachii, Adamus Berg, 1576, in-fol. Ces *Magnificat* font partie de la collection qui renferme deux livres de messes, un livre de motets, un d'hymnes et d'antiennes pour les principales fêtes de l'année, une Passion à 5 voix, les leçons de Job, et les leçons des matines de Noël à 4 voix; elle a été publiée en 6 volumes

(1) Je m'étais trompé lorsque j'ai dit dans mon mémoire sur les musiciens néerlandais que le duc avait fait exécuter de cette manière une copie de tous les ouvrages de Lassus : ainsi que me l'écrivait plus tard Georges Perichau, les revenus de ses États auraient à peine suffi à une telle magnificence.

in-folio, depuis 1573 jusqu'en 1589, aux frais du duc Guillaume de Bavière avec l'inscription générale de *Patrocinium musices*. Il a été fait en 1580 une deuxième édition des hymnes et antiennes sous ce titre : *Officia aliquot de præcipuis festis anni*, in-fol. — 13° *Lassi sereniss. Bojorum ducis symphoniacorum præfecti, cantica sacra, recens numeris et modulis musicis ornata, nec alibi antea typis vulgata, sex et octo vocibus;* Monachii, excudebat Ad. Berg, 1585, in-4°. C'est ce même ouvrage que Draudius a donné sous le titre tronqué de *Cantica sacra 6 et 8 vocum*, et avec la fausse date de Munich, 1583. — 14° *Magnificat 4, 5 et 6 vocibus ad imitationem cantilenarum quarum singulari concentus hilaritate excellentium*, Monachii, Adam. Berg. 1587, in-fol. C'est le même ouvrage que Draudius cite avec un titre abrégé, sous la date de 1588. — 15° *Magnificat octo tonorum suaviss. modulationes quatuor vocum.;* Mediolani, apud Franc. et hæred. Simon. Tini, 1590. — 16° *Magnificat octo tonorum 4, 5 et 6 vocum*. August. Vindel., 1601. — 17° *Lassi (Orlandi) serenissimorum Bavariæ ducum Alberti et Guilielmi music. Præfecti Jubilus B. Virginis, hoc est centum Magnificat, labore et impenso Rodolphi de Lasso sereniss. utriusque Bavariæ ducis Maximiliani, etc., melopœi et organistæ prælaudati;* Monachii, 1619, in-4°. Ces *Magnificat* sont à cinq, six, sept, huit et dix voix. C'est le même recueil que Draudius a indiqué sous la fausse date de 1621. Précieuse collection de tous les *Magnificat* composés par Lassus et revus avec soin par son fils Rodolphe.

III. Psaumes. — 18° *Lassi musicorum apud sereniss. Bavariæ ducem Guilielmum, etc., Rectoris Psalmi Davidici pœnitentiales, modis musicis redditi, atque antehac nunquam in lucem editi. His accessit Psalmus : « Laudate Dominum de cœlis » quinque vocum;* Monachii, Ad. Berg. 1584, in-4°. Une deuxième édition de ce recueil a été publiée à Douai, en 1600. — 19° *Psalmi sacri 3 vocum*, Monachii, 1588, in-4°. Les mêmes, traduits en allemand, Zurich, 1594, in-4°. — 20° *Cinquante psaumes de David avec la musique à 5 parties par Orlande de Lassus; vingt autres psaumes à 5 et 6 parties par divers musiciens;* Heidelberg, Commelin, 1597, in-4° (cité par de Reiffenberg : *Lettre à M. Fétis*, etc.), et sous un titre latin, par Paul Bakluanus (*Biblioth. philos.*, p. 184).

IV. Lamentations et leçons. — 21° *Sacræ lectiones novem ex propheta Job, quatuor vocum, in officiis defunctorum cantari solitæ, etc.; principi Alberto com. Palat. Rheni, utriusque Bavariæ Duci, etc., dedicatæ; Venetiis, apud Ant. Gardanum*, 1565, in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée à Lyon, en 1566, sous ce titre : *Novem lectiones ex historia Job, quatuor vocum*. Il y en a une troisième intitulée : *Lectiones novem ex Job 4 voc.;* Norimbergæ, apud Gerlach, 1567; et une quatrième, Louvain, 1572. Je doute de l'existence des éditions de Venise, 1573, citée par Draudius, et de Louvain, 1577, par de Reiffenberg, et je pense que ce sont les éditions de 1566 et de 1572 avec de nouveaux frontispices. A l'égard de l'édition de Nuremberg, 1597, je la crois réelle. Je possède une édition de ces leçons qui n'est citée par aucun biographe et qui a pour titre : *Lectiones sacræ novem, ex libris Hiob excerptæ, musicis numeris jam recens compositæ, nec non aliæ nonnullæ piæ cantiones, omnibus qui tam vivæ vocis quam instrumentorum musicorum, cantu non imperite utuntur, apprimè accommodatæ quatuor vocum. Monachii excudebat Adamus Berg, anno Domini*, 1582, in-4° obl. — 22° *Passio 5 vocum. Item lectiones Job, et lectiones matutinæ de nativitate 4 vocum*. Monachii, Adam. Berg, 1575, in-fol. C'est le même recueil que Draudius cite sous ce titre : *Patrocinii musices, Passio quinque vocum, et lectiones matutinæ de nativitate Christi, quatuor vocum, pars quarta*, et avec la fausse date de 1565. — 23° *Lassi sereniss. Bavariæ ducis Guilelmus, etc. sacelli magistri Hieremiæ prophetæ lamentationes et aliæ piæ cantiones nunquam antehac visæ*. Monachii, Ad. Berg. 1585, in-4°. Il y a des exemplaires de cette édition qui portent l'adresse : *Francofurtii, Steinius*, 1585. Je crois que ce sont les mêmes lamentations de Jérémie qui ont été réunies avec la *Passion* à 5 voix (*voyez* n° 22), dans une édition qui a pour titre : *Jeremiæ prophetæ devotissimæ lamentationes cum passione Domini domin. palmarum quinque vocum, auctore Orlando Lasso;* Lutetiæ Parisiorum, apud Adrianum Le Roy et Robertum Ballard, 1586, in-4°. — 24° *Moduli quatuor et octo vocum partim à queritationibus Job, partim è psalm. Davidis et aliis scripturæ locis descripti, Orlando Lassusio auctore;* Rupellæ (La Rochelle), apud P. Haultinum, 1576, in-4°. Une deuxième édition de ce recueil, qui contient près de cent morceaux, a été publiée à Paris, chez Adrien Le Roy et Robert Ballard, 1587, in-4°. — 25° *Le Lagrime di S. Pietro descritte del Signor Luigi Tansillo;* Munich, Adam. Berg, 1595, in-fol. Avec un portrait de Lassus (*ætatis* LXII *anno*) portant la date 1594,

et une dédicace au pape Clément VIII, datée du 25 mai de la même année.

V. MOTETS. Les indications des recueils de ces compositions de Lassus sont souvent trop vagues, et les éditeurs en ont fait trop de mélanges différents, pour qu'il soit possible d'en faire une classification certaine et sans double emploi. Il faut aussi remarquer que des motets ont été arrangés sur des chansons profanes, ou même obscènes, et que celles-ci ont été quelquefois parodiées sur des motets. — 26° *Il primo libro de' Motetti di Orlando di Lasso;* Venise, Ant. Gardane, 1545, in-4°. Le nombre de voix de ces motets n'étant point indiqué, j'ignore si le recueil suivant est une autre édition du même : *Il primo libro de' motetti a 5 et 6 voci nuovamente posti in luce;* In Anversa, per *Johanne Latio* (Jean Laet), 1556, in-4°. Cet ouvrage est dédié à Antoine Perrenot, évêque d'Arras, depuis cardinal de Granvelle. — 27° *Sacræ cantiones (vulgo moteta appellatæ) 5 et 6 vocum; liber secundus;* Venetiis, Rampazetto, 1560, in-4°. La même collection a été reproduite par le même imprimeur, en 1562, avec un nouveau frontispice. Une autre édition de ces deux premiers livres de motets a été publiée à Paris, en 1571, in-4°, par Adrien Le Roy et Robert Ballard, et dédiée à Charles IX : elle est à la Bibliothèque royale de Munich. — 28° *Sacræ cantiones quinque vocum cum viva voce tum omnis generis instrumentis cantatu commodissimæ;* Norimbergæ, 1562, in-4°. Cet ouvrage est dédié par Lassus au duc Albert de Bavière, le 1er juin 1562; il contient vingt-cinq motets. — 29° *Sacræ cantiones (vulgo moteta appellatæ) quinque vocum cum vivâ voce tum omnis generis instrumentis cantatu commodissimæ;* Venetiis, apud Ant. Gardanum, 1565, in-4°. L'épître dédicatoire à Albert, duc de Bavière, est datée du 1er novembre 1562. Cette édition est la reproduction de celle de Nuremberg, datée de 1562. Gardane a publié le second livre de motets, à 5 et à 6 voix, dans la même année, et Jérôme Scoto a donné à Venise, également en 1565, des éditions du premier et du second livre des mêmes motets. Ces éditions se trouvent à la bibliothèque du Lycée communal de musique, à Bologne. — 30° *Sacræ cantiones (vulgo moteta appellatæ) 5 et 6 vocum; liber tertius;* Venetiis, apud Ant. Gardanum, 1566, in-4°. Cet œuvre contient trente motets. — 31° *Sacræ cantiones (vulgo moteta appellatæ) 6 et 8 vocum; liber quartus,* ibid. 1566, in-4°. Une autre édition de ce quatrième livre a été publiée à Venise, en 1569, in-4°, et il en a paru une troisième en 1586, chez le même. Tous ces recueils sont à la bibliothèque de Munich. La collection suivante, citée par Draudius, paraît être un choix des précédentes : *Motetorum libri duo, quatuor, quinque, sex, octo et decem vocum;* Parisiis, 1566. Il en est de même de celles-ci : *Selectissimæ cantiones, quas vulgo motetas vocant, partim omnino novæ, partim nusquam in Germania excusæ, sex et pluribus vocibus compositæ;* Norimbergæ, 1568, in-4°; *Selectissimæ cantiones, quas vulgo motetta vocant, 4 et 5 vocibus,* ibid., 1568, in-4°. Ce recueil est divisé en deux parties; la première partie contient cinquante et un motets; la seconde soixante-deux. Ces deux recueils sont dans la bibliothèque de Munich. Gerber cite aussi : *Selectissimæ cantiones sex vocum,* ibid., 1569 : c'est, je crois, l'édition précédente avec une date inexacte. Gerlach a donné une autre édition de ces motets à 6 et un plus grand nombre de voix, à Nuremberg, en 1579, sous ce titre : *Selectissimæ cantiones, sex et plur. vocibus, pars prima et altera.* J'ai vu la partie de basse de cette édition à Augsbourg, chez le libraire antiquaire Butsch. — 32° *Lassi Illustr. Bavariæ ducis Alberti musici chori magistri selectiorum aliquot cantionum sacrorum sex vocum fasciculus adjunctis in fine tribus dialogis octo vocum, quorum nihil adhuc in lucem est editum;* Monachii, excud. Adam. Berg, 1570, in-4°. Cette collection, qui contient vingt-trois morceaux, est le cinquième livre de motets; elle est dédiée par Lassus à Jean, abbé de Weingarten. — 33° *Moduli quinis vocibus nunquam hactenus editi, Monachii Boiorum compositi;* Lutetiæ Parisiorum, apud Adrianum Le Roy et Robertum Ballard, 1571, in-4°. Sixième livre, dédié par Lassus au duc Guillaume pendant son séjour à Paris, avec des vers français du compositeur. Une édition de ce recueil a été publiée à Munich, dans la même année, et Claude Merulo en a donné une autre à Venise, en 1569, avec le titre : *Sesto libro de' Mottetti a cinque voci.* Celle-ci, comme on voit, avait précédé de deux ans celle de Paris, ce qui indique que Lassus a seulement revu son ouvrage dans cette ville, pour lui donner plus de perfection. Dans la même année où ce sixième livre fut publié par Adrien Le Roy et Robert Ballard, les mêmes éditeurs avaient donné une édition des trois premiers livres à cinq voix sous le titre : *Primus liber (secundus, tertius) Modulorum quinis vocibus constantium.* Ils donnèrent ensuite : *Moduli quatuor et octo vocum,* 1572, et *Moduli sex, septem et duodecim vocum,* 1573, petit in-4° obl. — 34° *Cantionum quos motetos vocant opus novum, pars I. Illustrissimi principis D. Guilhelmi comit. Palatin. Rheni etc. liberalitate*

in lucem editum; Monachii, Adam. Berg, 1573, in-fol. max.; avec le portrait du duc Guillaume, et une dédicace de l'auteur à ce prince. C'est la première partie de la collection in-fol. de motets, messes, *Magnificat*, etc., pour l'usage de la chapelle royale sous le titre général de *Patrocinium musices*. Delmotte a pensé que cette collection renferme tout ce que Lassus avait publié précédemment; mais les mots *opus novum* démentent cette opinion. Ces motets doivent former le septième livre. Draudius a cru que les cinq volumes qui composent cette collection appartenaient aux motets, et il a cité l'ouvrage sous ce titre : *Cantionum quos motetos vocant opus novum V tomis digestum, quorum 1, 2, 3 et 4 in lucem prodierunt grandissimis pro choro notis et folio regali;* Monachii, Adam. Berg, 1573, in-fol. maximo. Une deuxième édition de ces motets a été publiée à Nuremberg, en 1575, in-4°. Une autre édition de ce recueil a paru à Venise, en 1585, sous ce titre : *Il settimo libro di motetti del Orlando di Lasso, a cinque voci*, in-4°. — 36° *Novæ aliquot ad duas voces cantiones suavissimæ. Monachii*, Ad. Berg, 1577, in-4° obl. Le même ouvrage a été réimprimé sous cetitre: *Moduli duarum vocum nunquam hactenus editi: Lutetiæ Parisiorum, apud Adrianum, Le Roi et Rob. Ballard*, 1578. On voit que ces mots *nunquam hactenus editi* étaient une supercherie des éditeurs français.— 37° *Lassi musicorum apud sereniss. Bavariæ ducem Guilielmum rectoris Motetta sex vocum;* Monachii, excudebat Adam. Berg, 1582, in-4°. La deuxième partie de ce recueil contient des motets à cinq voix: elle a pour titre : *Lassi musicorum apud sereniss. Bavariæ ducem Guilielmum, etc., rectoris Sacræ Cantiones quinque vocum;* Monachii, excudebat Adam. Berg, 1582, in-4°. Draudius et Gesner citent ce recueil, avec la même date, mais sous des titres différents. J'ignore si cette collection doit être considérée comme le huitième livre, ou si elle ne renferme qu'un choix de pièces des recueils précédents. — 37° *Lassi serenissimi Bavariæ ducis Guilielmi, etc., musicorum præfecti Sacræ Cantiones : antehac nunquam visæ, nec typis uspiam* (sic) *excusæ, quatuor vocum;* Monachii, Adam. Berg, 1585, in-4°. Huitième ou neuvième livre, avec une dédicace de Lassus à Alexandre II Fugger, prévôt de l'église cathédrale de Frisinge. Une deuxième édition a été publiée sous ce titre : *Sacrarum cantionum moduli quatuor vocibus contexti. Auctore Orlando Lassusio;* Lutetiæ Parisiorum, apud Adrianum Le Roy et Robertum Ballard, 1586, in-4°. On a donné à Venise, en 1586, comme huitième livre des motets de Lassus, une compilation intitulée : *Il ottavo libro de' Motetti di Orlando di Lasso, a 2, 4, 6 e 8 voci*. Les recueils intitulés : *Il nono libro de' motetti di Orlando di Lasso, a sei voci*, Venise, 1589, in-4°; *Il decimo libro de' motetti di Orlando di Lasso*, ibid., 1593, et *Il undecimo libro de' Motetti*, sont également des compilations. — 38° *Sacræ cantiones quinque vocum, quæ cum vivæ voc. tum omnis generis instrumentis musicis commodissime applicari possunt. Opus plane novum nunquam ante typis excusum, jam pridem summa diligentia compositum, ac sine menda in lucem editum, authore Orlando de Lasso, musicorum apud Illustriss. Bavariæ Ducem Guilielmum, etc., rectori Monachii, excudebat* Ad. Berg, 1587, in-4°. Si ce titre n'est pas une supercherie, qui ne peut se supposer dans une ville où vivait Lassus, c'est le neuvième ou dixième livre de motets. — 39° *Cantiones sacræ sex vocum, quas vulgo motectas vocant, nunc primum lucem aspicientes, tum vivæ vocis, tum omnivario instrumentorum concentui accommodatæ, et singulari confectæ industria, Authore, etc. Grætii Styriæ, excudebat Georgius Widmanstadius*, 1594, in-4°. Diverses réimpressions des anciens livres de motets ont aussi été faites, mais sans indication de numero d'ordre : je citerai les suivantes : *Selectissimæ cantiones, quas vulgo motetos vocant, partim omnino novæ, partim nusquam in Germania excusæ, sex et pluribus vocibus compositæ, per excellentissimum musicum Orlandum de Lassus;* Norimbergæ, 1587, in-4°. — *Moduli quinque vocum, auctore Orlando Lassusio;* Lutetiæ Parisiorum, apud Adrianum Le Roy et Robertum Ballard, 1588, in-4°. — *Moduli sex vocum, auctore Orlando Lassusio;* ibid., 1588, in-4°. — *Sacrarum cantionum flosculi Orlandi di Lasso;* Antuerp., 1697, in-4°.

Il a été fait plusieurs éditions de collections générales des motets de Lassus. La première a pour titre : *Lassi musici præstantissimi fasciculi aliquot sacrarum cantionum cum quatuor, quinque, sex et octo vocibus, antea quidem separatim excusi, nunc vero auctoris consensu in unum corpus redacti;* Norimbergæ, in officina Gerlachiana, 1583, 6 vol. in 4°. Après sa mort ses fils, Ferdinand et Rodolphe, élevèrent un monument à sa mémoire en publiant un recueil de tous ses motets latins déjà connus ou inédits, au nombre de 516. Cette belle et précieuse collection est intitulée : *Magnum opus musicum Orlandi de Lasso Capellæ Bavariæ quondam magistri, complectens omnes cantiones quas vulgo motetas vocant, tam antea*

editas quam hactenus nondum publicatas 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 12 *vocum. A Ferdinando serenissimi Bavariæ ducis Maximiliani musicorum præfecto, et Rudolpho, eidem principi ab organis, authoris filiis, summo studio collectum, et impensis eorundem typis mandatum;* Monachii, N. Henricus, 1604, 6 vol. in-fol., qui contiennent : *Cantus, Altus, Tenor, Bassus, Quinta* et *Sexta pars.* On y a joint un septième volume, plus rare que les autres et qui a pour titre : *In magni illust. magni Bojoariæ ducis symphoniarchæ Orlandi de Lasso magnum opus musicum, Bassus ad organum studio Casparis Vincentii Audanariensis Arthesii in cathedral. Wirceburgensis organædt. Septima pars;* Wirceburgi, typis J. Volamari, 1625, in-fol. Je ne crois pas que l'édition d'Augsbourg, du *Magnum opus*, citée par Draudius et d'autres, existe.

Des motets de Lassus ont été publiés conjointement avec ceux de quelques autres musiciens dans divers recueils, dont je citerai les suivants : 1° *Orlandi de Lassus et Cypriani de Rore cantionum sacrarum lib. II,* 4 vocum; Lovanii, 1569, in-4°. — 2° *Premier livre du meslange des psaumes et cantiques a trois parties, recueillis de la musique d'Orlande de Lassus et autres excellens musiciens de nostre temps* (sans nom de lieu), 1577, in-8°. — 3° *Second livre du meslange des psaumes et cantiques à trois parties, recueillis de la musique d'Orlande de Lassus et autres excellens musiciens de nostre temps* (sans nom de lieu), 1578, in-8°. — 4° *Theatrum musicum Orlandi de Lassus aliorumque præstantissimorum musicorum selectissimas cantiones sacras, quatuor, quinque et plurium vocum repræsentans. Liber primus; Argentorati,* 1580, in-4°. — 5° *Theatrice musici Orlandi de Lassus, aliorumque præstantiss. musicorum selectissimas cantiones* 4, 5 *et plurium vocum repræsentans; liber secundus;* ibid., 1580, in-4°. — 6° *Cantiones sacræ ab Orlando di Lasso et ejus filio Rudolpho, sex vocibus compositæ, typis jam primum subjectæ;* Monachii, 1601, in-4°. — 7° *Liber primus. Cantiones sacræ, Magnificat vocant,* 5 *et* 6 *vocum, auctore Orlando Lasso. His accesserunt quatuor ab ejusdem Orlandi filio Ferdinando de Lasso compositæ, jam primum in lucem editæ;* Monachii, Nicol. Henricus, 1602, in-4°. On peut voir aussi le *Florilegium Portense* de Bodenschatz et d'autres recueils du commencement du dix-septième siècle.

VI. Madrigaux et chansons latines, françaises et allemandes — 40° *Il primo e secondo libro de' madrigali a cinque voci;* in Vinegia, appresso Girolamo Scoto, 1559, in-4°. Une édition précédente des deux premiers livres de ces madrigaux avait été publiée à Venise, chez Antoine Gardane, et 1555 en 1559. — 41° *Il primo libro de' madrigali a quattro voci, insieme alcuni madrigali d'altri autori;* in Venetia, appresso di Antonio Gardano, 1560, in-4°. La première édition de ce recueil a paru à Rome, chez Valerio Dorico, en février 1560, sous ce titre : *Il primo libro delli madrigali d'Orlando Lasso et altri eccellenti musici, a quatro voci.* Les autres compositeurs dont il y a des madrigaux dans ce recueil sont Francesco Roselli et Jean-Dominique de Nola. Une deuxième édition de cet œuvre a été faite à Venise, en 1562. Dans la même année, il a été fait une deuxième édition du deuxième livre des madrigaux à cinq; Venise, chez Jérôme Scoto, in-4°. D'autres réimpressions des mêmes madrigaux ont été publiées dans la même ville chez Antoine Gardane, en 1566, 1568 et 1570. — 42° *Di Madrigali a quattro voci il secondo libro;* Roma, appresso Antonio Barré, 1563, in-4°; réimprimé à Venise en 1569 et 1573. — 43° *Il terzo libro de' Madrigali del eccellentissimo Orlando di Lasso a quattro voci;* in Venetia, appresso Gardano, 1564, in-4°. Plusieurs fois réimprimé. — 44° *Il libro terzo de' Madrigali a cinque voci;* ibid., 1564, in-4°. La deuxième édition a paru sous ce titre : *Il terzo libro de' Madrigali a cinque voci, novamente per Antonio Gardano ristampato;* in Venetia, 1566, in-4°. L'année suivante, un choix des deuxième et troisième livres de madrigaux à 4 et 5 voix a été publié sous ce titre : *Il terzo libro de' Madrigali a* 4 *e* 5 *voci;* Venezia, 1567, in-4°. — 45° *De' Madrigali dell' ottimo Orlando di Lasso a cinque voci il quarto libro;* in Venezia, appresso Antonio Gardano, 1567, in-4°; réimprimé dans la même ville en 1587, et vraisemblablement auparavant. Dans l'intervalle, différents choix des madrigaux de Lassus avaient été publiés par lui-même, ou par différents éditeurs, entre autres ceux-ci : *Madrigali novamente composti a cinque voci;* Nuremberg, Catherine Gerlach, 1585, in-4° (avec une dédicace de Lassus au comte Bevilacqua). Draudius cite aussi : *Madrigali a* 4, 5 *e* 6 *voci,* Norimbergæ, 1587, in-4°, et *Madrigali a* 4, 5, 6 *et* 8 *voci,* Anvers, Jean Bellere, 1593, in-4°. — 46° *Il quinto libro de' Madrigali a* 4 *voci, del Orlando di Lasso;* in Venezia 1587, in-4°. Il est vraisemblable qu'il y en a des éditions antérieures. — 47° *Il sesto libro de' Madrigali a* 4 *et* 5 *voci, di Orlando di Lasso,*

in Venezia, 1588, in-4°. — 48° *Libro di Villanelle, moresche ed altre canzoni a* 4, 5, 6 *ed* 8 *voci;* Paris, Adrien Le Roy et Robert Ballard, in-4° obl.; réimprimé à Anvers en 1582. Delmotte reprend Brunet d'avoir écrit dans le Supplément de son *Manuel du Libraire* (t. 2, p. 284), *moresche*, à quoi il veut qu'on substitue *motesche;* mais il se trompe : la *moresque* était une sorte d'air en usage dans les seizième et dix-septième siècles : *motesche* n'est pas italien et n'a point de signification. — 49° *Le quatorzième livre à quatre parties contenant dix-huit chansons italiennes, six chansons françaises et six motets faicts* (*à la nouvelle composition d'aucuns d'Italie*) *par Rolando de Lassus;* nouvellement imprimé à Anvers par Tylman Susato, 1555, in-4°. Ce recueil n'est indiqué comme quatorzième livre que parce qu'il appartient a une collection de divers auteurs publiée par Tylman Susato. — 50° *Lassus, maistre de la chapelle de l'excellentissime et illustrissime duc de Bavière. Nouvelles chansons à quatre parties convenables tant à la voix comme aux instruments. Le premier livre*, en Anvers, par Jean Laet, 1566, cum privilegio, in-4°. Il doit y avoir des éditions antérieures, car le quatrième livre a été publié en 1564. — 51° *Lassus, le second livre des nouvelles chansons tant à quatre comme à cinq parties.* En Anvers, par Jean Laet, 1566, in-4°. — 52° *Tiers livre des chansons à quatre, cinq et six parties convenables tant aux instruments qu'à la voix*, imprimé a Louvain, par Pierre Phalèse, 1566, avec grâce et privilége, in-4°. La dernière chanson de ce recueil a pour texte ces vers de Virgile :

Tityre, tu patulæ recubans sub tegmine fagi, etc.

— 53° *Le quart livre des chansons nouvellement composées par Roland de Lassus, convenables tant aux instruments comme à la voix*, en Anvers, par Jean Laet, 1564, in-4°. Dans la même année, une autre édition a été publiée sous ce titre : *Quatriesme livre des chansons*, etc., Louvain, Pierre Phalèse, 1564, in-4°. Un choix de chansons de ces quatre livres fut donné par le même imprimeur, en 1570, avec d'autres chansons de Cyprien de Rore et de Philippe de Mons, sous ces titres : *Premier livre des chansons à quatre et cincq parties composées por Orlando di Lassus, Cyprian de Rore, etc., convenables tant aux instruments comme à la voix*, in-4°. — *Second livre des chansons à quatre et cinq parties*, etc. — *Tiers livre des chansons a quatre, cinq et six parties*, etc. — *Quatriesme livre des chansons à quatre et cinq parties*, etc. Draudius cite une autre édition de ces quatre livres de chansons imprimée à Francfort, en 1570, chez Stein, in-4°. — 54° *Livre de chansons nouvelles à cinq parties, avec deux dialogues à huict*, Paris, 1571, in-4°. Lassus a publié lui-même ce recueil pendant son voyage à Paris, avec une ode en vers français adressée à Charles IX. Le même ouvrage a paru l'année suivante a Louvain, chez Pierre Phalèse, in-4°, sous ce titre : *Livre V de chansons nouvelles à* 5 *parties, avec deux dialogues.* Il en a été fait une troisième édition par la venve Ballard et son fils Pierre Ballard, 1599, in-8°. — 55° *Moduli duobus vel tribus vocibus, auctore Orlando de Lasso; lib.* 1; Monachii, 1582, in-4°. — 56° *Cantiones elegiacæ suavissimæ duobus vocibus, lib.* 2; Antuerpiæ, 1598, in-4° obl. — 57° *Orlandi di Lasso prophetiæ Sibyllarum quatuor vocibus chromatico more singulari confectæ industria et per Rodolphum ejus filium typis datæ;* Augustæ, apud Georg. Willer, 1600, in-8° — 58° *Lassus, maître de la chapelle ducale bavaroise. Nouvelles chansons allemandes à cinq voix, propres à chanter sur tous les instruments;* Munich, Adam Berg, 1567, in-4° — 59° Deuxième partie des chansons allemandes à cinq voix (en allemand); ibid., 1573, in-4° — 60° Troisième partie des belles chansons allemandes nouvelles à cinq voix, avec une gaie chansonnette française (en allemand), ibid., 1576, in-4°. — 61° *Teutsche und Franzœsische Gesang mit* 6 *Stimmen* (Chansons nouvelles allemandes et françaises); Munich, Adam Berg, 1590, in-4°. — 62° *Etliche ausserlesene kurze, gute, geistliche und weltliche Liedlein mit* 4 *Stimmen, so zu vorin franzœsischer Sprache aussgangen, jetzund aber mit teutschen Texten, und mit des Authors Bewilligung in Truck gegeben, durch Johann Bühler von Schwandorff* (Quelques chansons choisies, tant spirituelles que profanes, à 4 voix, d'abord composées sur des paroles françaises, mais aujourd'hui publiées en allemand, etc. imprimées du consentement de l'auteur par Jean Buhler de Schwandorff, en son vivant maître de chapelle de l'empereur Ferdinand, de glorieuse mémoire, puis professeur à l'église collégiale de Ratisbonne); Munich, Adam Berg, 1582, in-4°. Ce recueil contient 30 chansons. — 63° Sex cantiones latinæ, quatuor, adjuncto dialogo octo vocum. — *Sechs teutsche Lieder mit* 4 *Stimmen, sammt einem dialogo mit* 8 *Stimmen.* — *Six chansons françaises nouvelles à* 4 *voix, avec un dialogue à huit.* — *Sei*

madrigali nuovi a quatro, con un dialogo a otto voci; Monachii, per Adamum Berg, 1573, in-4° obl. Des tirages différents ont été faits du même ouvrage, pour chacune de ces langues, chez le même imprimeur et avec la même date. — 64° *Neue teutsche Liedlein mit fünf Stimmen.... zu singen, und auf allerley Instrumenten zu gebrouchen. I, II, III Theil.* Munchen, bei *Adam* Berg; 1567-1576, in-4° obl.—65° *Neue teutsche und etliche franzœsische Gesæng mit sechs Stimmen;* München, bei Adam Berg, 1590, in-4° obl. Après la publication de ce cinquième livre par Lassus, il a été fait une multitude de collections complètes ou choisies de mélanges, de parodies de motets en chansons ou de chansons en motets, et de traductions de madrigaux ou de chansons allemandes et latines, sur la musique de cet homme célèbre. Les plus connues de ces publications sont celles dont les titres suivent : 1° *Meslange contenant plusieurs chansons latines et françaises à* 4, 5, 6, 8 *et* 10 *parties;* Paris, 1570, in-4°, avec le portrait de Lassus gravé en bois, cinq distiques latins de Gahori *in effigiem Lassi*, et trois hexamètres de Jodelle sur le même portrait — 2° *Meslanges d'Orlande de Lassus, ou recueil de ses plus beaux ouvrages en musique;* Paris, Adrien Le Roy et Robert Ballard, 1576, in-4°. — 3° *Continuation des meslanges d'Orlande de Lassus;* Paris, Adrian Le Roy, 1584, in-4°. — 4° *Continuation des meslanges d'Orlande de Lassus*, Paris, Adrian Le Roy et la veuve R. Ballard, 1586, in-4°. Une nouvelle édition complète de ces *Meslanges* a été publiée à Paris, chez Pierre Ballard, en 1619, in-8°. — 5° *Thrésor de musique d'Orlande de Lassus, contenant ses chansons, à quatre, cinq et six parties* (sans nom de lieu), 1576, in-8°. L'imprimeur, en s'adressant aux musiciens, s'excuse de ne pouvoir publier toutes les chansons d'Orlande à cinq et six parties comme celles qui sont à quatre voix, et il promet de présenter à la deuxième édition un *thrésor accompli.* Cette promesse a été réalisée dans *Le Thrésor de musique d'Orlande de Lassus, prince des musiciens de nostre temps, contenant ses chansons françoises, italiennes et latines, à quatre, cinq et six parties : augmentées de plus de la moitié en ceste seconde édition* (sans nom de lieu), 1582, in-12. Ce recueil contient 183 chansons. L'éditeur explique dans la dédicace les motifs qui l'ont porté à changer les paroles peu chastes de la plupart des chansons de Lassus, pour leur en substituer d'autres plus honnêtes. On peut lire ce passage curieux dans la notice de Delmotte (p. 107 et suiv).

La troisième édition du *Thrésor* a paru chez R. Ballard, en 1594. C'est cette même édition que Draudius a citée (sans nom de lieu) sous le titre latin : *Thesaurus musicus cantionum Gall. Ital. Latin.* 4, 5, 6 *vocum*, et avec la fausse date de 1595. Il en a été publié une quatrième à Cologne, dans la même année, in-4°. — 6° *La fleur des chansons des deux plus excellents musiciens de nostre temps, assavoir d'Orlande de Lassus et de Claude Goudimel;* Lyon, par Jean Bavent, 1574. Premier livre à 4 parties, in-12 obl. Deuxième livre à cinq parties, 1575. Burney en indique une autre édition de la même ville, 1576, in-4°. Un titre semblable a été choisi pour un recueil de chansons de Lassus seul : le voici : — 7° *La fleur des chansons d'Orlando Lassus, maistre de la chapelle du sérénissime duc de Bavière, à quatre, cinq, six et huict parties*, en Anvers, chez Pierre Phalèse et chez Jean Bellere, 1592, 6 vol. in-4°. La date de 1593, donnée par Draudius, est fausse. Il y a une deuxième édition de ce recueil, *en Anvers, de l'imprimerie de Pierre Phalèse, libraire juré*, 1604, 6 volumes in-4°. — 8° *Chansons nouvelles allemandes et françaises à 6 voix*, Munich, Adam Berg, 1590, in-4°. — 9° *Jean Pasquier, la lettre profane des chansons des Meslanges d'Orlando changée en lettre spirituelle à* 4, 5 *et* 8 *parties*, à la Rochelle, Pierre Hauttin, 1575 et 1576. — 10° *Jean Pasquier, cantiques et chansons spirituelles pour chanter soubz la musique des chansons profanes d'Orlando de Lassus, à* 4 *et* 5 *parties*, à la Rochelle, Pierre Hautin, 1578. — 11° *Douzième livre de chansons à quatre et cinq parties d'Orlande de Lassus et autres. Imprimé en quatre volumes à Paris*, 1583, par Adrian Le Roy et Rob. Ballard. — 12° *Treizième livre* (même titre); ibid., 1573 (Cette date prouve que le douzième livre a été réimprimé). — 13° *Quatorzième livre* (même titre); ibid., 1578. — 14° *Quinzième livre, etc.*; ibid., 1578. — 15° *Sesième livre* (sic), etc.; ibid., 1579. — 16° *Dix-setieme livre* (sic); etc.; ibid., 1579. — 17° *Dix-huictième livre*, etc., ibid., 1576. — 18° *Dix-neuvième livre des chansons d'Orlande de Lassus*, ibid., 1581. — 19° *Vingtième livre* idem.; ibid., 1578. — 20° *Vingt-unième livre de chansons d'Orlande de Lassus et aultres à quatre et cinq parties*, ibid., 1571. — 21° *Vingt-deuxième livre*, idem; ibid., 1583. — 22° *Vingt-troisième livre* idem; ibid., 1583. — 23° *Vingt-quatrième livre d'airs et chansons à quatre parties d'Orlande de Lassus et Claude le Jeune.*; ibid., 1587.— 24° *Vingt-cin-*

quième livre d'airs et chansons à quatre parties d'Orlonde de Lassus et Claude le Jeune; ibid., 1587. Toutes ces collections existent à la bibliothèque royale de Berlin, mais incomplètes.

Outre le superbe manuscrit des *Psaumes de la pénitence*, la bibliothèque royale de Munich possède *cent quatre-vingt-onze* compositions manuscrites de Lassus, parmi lesquelles on remarque 32 messes, dont une de *requiem*, 53 *Magnificat*, 11 *Nunc dimittis*, 3 psaumes, 1 office complet de la *Purification de la Vierge*, 3 *Benedictus*, 7 litanies de la Vierge, dont une à 9 voix en deux chœurs, 30 motets, 34 hymnes, 2 *Asperges me*, 6 *Salve Regina*, dont 1 à 8 voix, 1 *Ave regina*, 1 *Alma redemptoris*, 1 *Regina cœli*, et une *Passion*.

Depuis le milieu du dix-septième siècle, la transformation de la tonalité et de l'harmonie avait fait oublier peu à peu les œuvres de l'illustre musicien de Mons; son nom avait conservé sa célébrité, mais ses œuvres étaient à peu près inconnues. Dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, le goût de l'histoire de la musique s'éveilla, et la nécessité de l'appuyer sur les monuments de l'art se révéla aux historiens. La Borde, le premier en France, donna des spécimens de la musique de Lassus, en partition, dans le deuxième volume de son *Essai sur la musique*, mais le choix qu'il fit de deux motets de ce maître, dans les *Meslanges* publiés à Paris en 1576, n'est pas heureux; car il s'en faut de beaucoup qu'ils soient les plus intéressants, soit par les thèmes, soit par la facture. Déjà, quatre ans auparavant (1776), Hawkins avait inséré dans le second volume de son Histoire générale de la musique (1) l'excellent madrigal à cinq voix *Oh d'amorissime onde*, morceau aussi remarquable par la douceur de l'harmonie que par les mouvements naturels des voix, et par l'élégance de la facture. En 1789 Burney donna, dans le troisième volume de son Histoire de la musique (2), la chanson latine à quatre voix *Atmo Nemes quæ sola, Nemes quæ dicere Cypris oltera*, tirée du recueil qui fut publié à Anvers, en 1555.

Mais c'est surtout dans notre siècle que de beaux monuments du talent de Lassus ont été publiés en partition et ont fourni aux amis de l'art les moyens de connaître l'importance des travaux de ce grand artiste. La plus intéressante de ces publications est, sans aucun doute, celle des sept psaumes de la pénitence, dont on est redevable au savant Dehn. Elle a paru chez Gustave Crantz, à Berlin, en 1838, sous ce titre : *Psalmos VII pœnitentiales modis musicis adoptavit Orlandus de Lassus, publici juris fecit et Friderico Guilelmo Principi Borussiæ hæreditario artium fautori sacros esse vult S. W. Dehn.* En 1835, M. Pearsall de Willsbridge avait déjà mis au jour à Carlsruhe un Magnificat du deuxième ton, à 6 voix, du même auteur, et dans la même année Rochlitz avait fait paraître le premier volume de sa collection de musique vocale des maîtres les plus célèbres de toutes les nations (1), où l'on trouve un *Regina cœli*, et un *Salve Regina* à 4 voix, le chant de Noël à 5 voix, *Angelus ad pastores ait*, et un *Miserere* à 5 et à 6 de Lassus. Vers le même temps, Dehn publia à Berlin le psaume 33 (*Gustate et videte*) à 5 voix, le motet à 10 voix en deux chœurs *Quo properas*; un Magnificat à 5 voix parut dans la même ville, chez Schlesinger, ainsi que l'offertoire *Confirma hoc Deus*, à 6 voix, chez Guttentag. L'infatigable Dehn a publié, dans sa collection d'ancienne musique des seizième et dix-septième siècles (2), une suite intéressante de six chansons allemandes à quatre voix et un dialogue à huit de Lassus, tirés de l'édition imprimée à Munich, chez Adam Berg, en 1573 (*voy.* le numéro 54 du catalogue précédent). Douze motets et psaumes à 4, 5, 6, 7 et 8 voix du même maître ont été donnés par M. François Commer dans les septième et huitième volumes de sa grande collection des compositeurs belges intitulée *Collectio operum Musicorum Batavorum sæculi XVI* (Mayence, Schott). Charles Proske, chanoine de la cathédrale de Ratisbonne, en a publié vingt à 4 voix dans le second volume de sa belle collection qui a pour titre : *Musica divina, sive Thesaurus concentuum selectissimorum omni cultui divino totius anni juxta ritum sanctæ Ecclesiæ catholicæ inservientium* (Ratisbonne, 1855, in-4°). Dans le premier volume de la même collection, on trouve la messe du huitième ton, et celle qui a pour thème la chanson populaire *Puisque j'ay perdu*, toutes deux à 4 voix. Le même savant éditeur a publié aussi dans la première partie du premier volume de son *Selectus novus missarum, præstantissimorum superioris ævi auctorum* (Ratisbonne, 1856, in-4°), la messe à 5 voix de Lassus sur le thème de la chanson italienne :

(1) *A General History of the science and practice of Music*, t. II, p. 501.

(2) *A General History of Music*, t. III, p. 317.

(1) *Sammlung vorzüglicher Gesangstücke der anerkannt grœssten zugleich für die Geschichte der Tonkunst*, etc. Mayence, Schott, in-fol.

(2) *Sammlung altermusik aus dem 16e und 17e Jahrhundert, herausgegeben von*, etc. Berlin, Gustav Crantz (s. d.), gr. in-8°.

Qual donna attende a gloriosa fama, en partition. En 1847, le pasteur M. Ferrenberg a publié à Cologne, chez Heberlé, la messe à 4 voix de Lassus, *or sus à coup*, avec d'autres compositions d'Asola, d'Horace Vecchi et d'Arcadelt. Enfin, M. Commer a fait paraître à Berlin, en 1860, six messes inédites de l'illustre musicien de Mons, d'après les manuscrits de la bibliothèque royale de Munich.

Un monument digne de ce grand compositeur va être élevé à sa gloire dans le pays qui l'a vu naître. Sur la proposition et le rapport de M. Charles Rogier, ministre de l'intérieur en Belgique, le roi Léopold a décidé, par arrêté royal en date du 10 novembre 1860, qu'une collection des œuvres des musiciens belges les plus célèbres des quinzième et seizième siècles sera publiée en partition, sous les auspices du gouvernement, et que la première série comprendra les œuvres complètes de Lassus. La direction de cette entreprise est confiée à l'auteur de cette notice.

Beaucoup de portraits de Roland de Lassus sont connus. Parmi les miniatures du beau manuscrit de Munich, on en trouve un en buste et un autre en pied : Delmotte a fait faire une belle lithographie d'après le dessin de celui-ci pour sa notice. *Le Meslange* publié à Paris en 1570 contient un portrait gravé sur bois; les *Lagrime di S. Pietro* (1594) en renferment un autre de l'artiste, à l'âge de 72 ans. Dans l'Iconographie de Reusner, on en trouve un, gravé sur bois, in-8°; un autre in-4°, gravé de la même manière, est ajouté au Trésor in-4° de Robert Ballard, 1594. N. de Larmessin en a gravé un in-4° en taille-douce; Théodore de Bry et Meysens en ont publié deux autres également in-4°; la collection de Hawk en renferme un gravé par Cadwal, petit in-4°; celui de Jean Sadeler, publié en 1600, est en format in-8°; il a été copié dans *l'Academie des sciences et des arts* de Bullart et dans la *Bibliotheca Belgica* de Foppens; il y en a un gravé sur bois (in-fol.) dans les *Prosopographiæ heroum atque illustrium virorum totius Germaniæ*, de H. Pantaleone (Bâle, 1566, 3e partie, p. 541); un autre est dans le livre de Paul Freher; Amelingue, célèbre graveur français, en a publié un beau en taille-douce, avec les vers :

Hic ille, etc.

Il en est sans doute plusieurs autres qui me sont inconnus.

L'historien de la ville de Mons (de Boussu) assure, d'après Philippe Brasseur (*Sydera illustrium Hannoniæ scriptor.*, p. 84), que les magistrats de cette ville élevèrent à Lassus une statue dans l'église Saint-Nicolas, avec cette inscription sur le piédestal.

S. P. Q. M.
Montigenæ Orlando, quod eo nascente renata est Musica, Montenses hoc posuere decus.

Il ajoute que cette statue a été détruite vers 1680; mais Delmotte a démontré la fausseté de ces assertions, et a rendu plus que douteuse l'existence de cette statue, à quelque époque que ce soit. Depuis que la première édition de la *Biographie universelle des musiciens* a été publiée, une belle statue de l'artiste célèbre a été élevée à Munich, dans la rue Louis (*Ludwigsstrasse*), aux frais du roi de Bavière. Animée d'un zèle louable pour l'honneur de la ville de Mons, la Société des sciences, des lettres et des arts du Hainaut prit en 1840 l'initiative de l'érection d'un monument du même genre, à la mémoire de la plus grande illustration de cette cité. Par son zèle et ses efforts persévérants, et grâce à la part active prise par l'administration communale à la réalisation de ce vœu, le but a été atteint, et le 25 mai 1853, une statue en bronze d'Orland de Lassus, ouvrage de M. Frison, a été inaugurée dans le parc de la ville qui a vu naître ce grand homme.

Grand nombre de notices biographiques ont été faites sur Roland de Lassus dans les recueils généraux et nationaux, ainsi que dans les dictionnaires d'artistes; mais la plupart des compilateurs n'ont fait que se répéter en ajoutant quelques erreurs nouvelles aux anciennes erreurs. Dans ces derniers temps, de meilleures sources ont été explorées et ont donné de bons résultats : je citerai particulièrement une excellente notice insérée dans les nos 38, 39, 41, 43 et 47 du journal allemand *Das Inland* (ann. 1830), publié par le libraire Cotta, à Munich, et la consciencieuse monographie intitulée : *Notice biographique sur Roland de Lattre, connu sous le nom d'Orland de Lassus, par H. Delmotte*, imprimerie de Prignet, à Valenciennes, 1836, in-8° de 176 pages. Dehn en a donné une traduction allemande, et il en a été publié une version hollandaise par M. F.-C. Kist, sous ce titre : *Levensgeschiedenis van Orland de Lassus*; la Haye, 1841, in-8°, avec le portrait. M. Adolphe Mathieu a publié un poëme intitulé : *Roland de Lattre*; Mons, Piérart, 1838, in-18 76 pages. Ce poëme est précédé d'une notice biographique extraite de celle de Delmotte, et suivi de notes.

LASSUS (Ferdinand de), fils de Roland, paraît avoir été l'aîné des enfants de cet artiste célèbre; mais l'année de sa naissance est inconnue. On ignore aussi s'il apprit la musique sous la di-

rection de son père, ou s'il eut pour maître Jean à Tosta, vice-maître de chapelle chargé de l'instruction des enfants de chœur. Ferdinand entra d'abord au service de Frédéric, comte de Hohenzollern, en qualité de musicien de sa chapelle; puis, en 1593, il passa comme ténor dans la chapelle du duc de Bavière. En 1602 il succéda à Jean de Tosta dans la direction de cette chapelle, et fut en même temps chargé de la surveillance, de l'entretien et de l'instruction des enfants de chœur. Ces enfants étaient logés chez lui; on lui accordait pour chacun 132 florins par an. Il ne recevait pour ses émoluments de maître de chapelle qu'une somme annuelle de 300 florins, tandis que Jean de Tosta avait eu 500 florins de traitement (100 florins de plus que Roland de Lassus), 10 florins pour un habit, et 20 florins pour le logement. Ferdinand était marié et père de sept enfants; le duc Guillaume lui accorda la faveur d'envoyer en Italie le troisième de ses fils, nommé *Ferdinand* comme lui, pour y achever son instruction dans la musique. Devenu souffrant en 1608, et bientôt hors d'état de remplir ses fonctions, Ferdinand languit près d'une année, et mourut à Munich, le 27 août 1609. Il avait coopéré à la publication du *Magnum opus*. Ferdinand était compositeur : on voit parmi les pièces des archives de Munich qu'il lui fut payé 18 florins pour un *Magnificat*. Il a publié de sa composition : *Cantiones sacræ suavissimæ et omnium musicorum instrumentorum harmoniæ per quam accommodatæ, alias nec visæ, nec unquam typis subjectæ*; Græts, 1587, in-4°. A la fin des leçons de *Job* de Roland de Lassus, publiées à Nuremberg, en 1588, in 4°, on trouve quelques motets de Ferdinand, ainsi que dans le recueil de motets à 5 voix (Munich, 1596, in-4°), et dans le premier livre de *Magnificat*, édition de Munich, 1602, in-fol. Après la mort de son fils Ferdinand, on trouva beaucoup de compositions sous le nom de *Ferdinand de Lassus*, mais il y a lieu de croire qu'elles appartiennent au petit-fils d'Orland de Lassus.

LASSUS (Rodolphe de), second fils de Roland, naquit à Munich. Par une ordonnance de Guillaume, duc de Bavière, datée du 6 décembre 1587, on voit qu'il avait demandé à ce prince la permission de se marier, qui lui fut accordée avec le titre d'organiste et le traitement de 200 florins, sous la condition qu'il apprendrait à chanter aux musiciens de la chapelle, et qu'il les instruirait dans la composition. En 1609, son traitement fut porté à 300 florins. Après une maladie dangereuse, il composa en 1616 ses *Virginalia eucharistica*, qu'il fit présenter par son fils au duc régnant. L'année suivante, il lui offrit encore quinze volumes contenant 6 messes, 6 Magnificat et 6 motets; et enfin, en 1618, il le pria d'accepter la dédicace de son *Sacrum convivium*. La réputation de cet artiste, digne fils d'un illustre père, était celle d'un musicien si distingué, que lorsque Gustave-Adolphe, surnommé *le Lion du Nord*, vint à Munich, en 1622, il l'honora d'une visite et lui demanda plusieurs morceaux de sa composition. Il mourut en 1625. Les compositions connues de Rodolphe de Lassus sont : *Cantiones sacræ quatuor vocum*; Munich, Henrici, 1606, in-4°. — 2° *Circus symphoniacus*, ibid., 1609, in-4°. — 3° *Moduli sacri ad convivium sacrum* 2, 3 *et* 6 *vocum*; Augsbourg, 1614, in 4°. — 4° *Virginalia Eucharistica quatuor vocum;* Monachii, Henrici, 1616, in-4°. — 5° *Alphabetum marianum triplici cantionum serie ad multifariam vocum harmoniam;* Munich, 1621. Ce recueil contient 57 antiennes de la Vierge. On trouve aussi des compositions de Rodolphe de Lassus dans quelques recueils des œuvres de son père. La bibliothèque royale de Munich ne possède pas les volumes manuscrits que Rodolphe fit présenter à son souverain, et qui contenaient 6 messes, 6 Magnificat et 6 motets; mais on y trouve le Madrigal à 6 voix : *Perche fuggi*, et un *Miserere* à 9 voix de cet artiste. Rodolphe a été l'éditeur de quelques œuvres posthumes de son père et le principal collaborateur du *Magnum opus*.

LASSUS (Ferdinand de), troisième fils de Ferdinand, et petit-fils de Roland, étudia d'abord la musique sous la direction de son père, comme enfant de chœur de la chapelle ducale. En 1609 il fut envoyé à Rome par l'électeur de Bavière Guillaume, pour y achever ses études musicales. De retour en Allemagne, il entra en 1616 au service du duc Maximilien. Le 19 janvier 1625, l'électeur lui accorda une augmentation de 100 florins pour son traitement annuel. Par des motifs inconnus, il reçut à l'improviste sa démission de maître de chapelle, au mois de novembre 1629, avec sa nomination de juge du district et de caissier à Reispach. Il mourut au commencement de 1636, laissant en manuscrit un grand nombre de compositions que sa veuve offrit en vente à la cour, et dont le catalogue présente les ouvrages suivants : 3 *Magnificat*; 1 *Alma redemptoris*; 1 *Nunc dimittis*; 8 motets; quelques madrigaux à 8 voix; 1 *Miserere*; *O quam gloriosa*, motet à 16 voix; *Miserere* à 15 voix; idem à 16 voix; *Alma redemptoris* à 16 voix; quelques madrigaux à 3, 4, 5, 6, 7 voix; d'autres madrigaux à 2, 3 et 4 chœurs; 2 *Miserere* à 2 chœurs et un à trois; des hymnes pour toute l'année; quelques psaumes a

8 voix; un *Magnificat* à 9 voix, et trois idem à 3 chœurs; deux *Te Deum* à 4 chœurs; *Stabat Mater* à 2 chœurs; 2 litanies de la Vierge à 2 chœurs; 2 messes à 10 voix; idem à 3 chœurs; quelques motets à 10, 11, 12, 15 et 16 voix; un *Miserere* à 9 en 2 chœurs; 1 idem à 8 en 2 chœurs; 1 idem à 15 en quatre chœurs; 1 idem à 12 en 3 chœurs. Ferdinand de Lassus fils a publié un seul ouvrage de sa composition intitulé: *Apparatus musicus octo vocum varias casque sacras et divinis officiis aptas complectens odas;* Monachii, 1622, in-4°. Un exemplaire de cet ouvrage, devenu d'une rareté excessive, est à la bibliothèque royale de Berlin. Les huit voix sont divisées en deux chœurs, et il y a une partie séparée pour l'accompagnement de l'orgue. Malheureusement la partie de contralto du second chœur manque dans cet exemplaire, le seul que j'aie trouvé dans tous les catalogues que j'ai vus.

Quelque incertitude paraît avoir régné dans l'esprit des bibliothécaires de Munich et de Delmotte, pour décider si ces compositions appartiennent à Ferdinand de Lassus père, ou à son fils; pour moi, j'ai la conviction qu'elles sont de celui-ci; car le grand nombre de voix dont elles sont formées en général était un des signes caractéristiques de l'école de Benevoli, qui était à Rome dans toute sa splendeur quand le jeune Ferdinand de Lassus s'y rendit; c'est là qu'il a dû prendre le goût de ce genre de composition, auparavant peu connu en Allemagne. D'ailleurs Ferdinand, fils d'Orland de Lassus, était mort depuis treize ans quand *l'Apparatus musicus* fut publié.

LASUS, poète et musicien grec dont parle Athénée, naquit à Hermione, dans l'Argolide, vers la 50ᵉ olympiade (environ cinq cent-quatre-vingt-dix ans avant l'ère chrétienne). Athénée dit que Lasus fut le premier parmi les Grecs qui écrivit sur la musique et qui donna des règles pour la composition du chant; mais aucun de ses ouvrages n'est parvenu jusqu'à nous. Clément d'Alexandrie lui attribue l'invention du poëme dithyrambique. On croit aussi que ce fut lui qui introduisit l'usage de battre la mesure, et qui perfectionna la flûte, auparavant rauque et grossière.

LATILLA (Gaetan), né à Bari, dans le royaume de Naples, en 1713, apprit la musique dans la maîtrise de l'église cathédrale du lieu de sa naissance, puis fut envoyé à Naples, pour y achever son éducation musicale, sous la direction de Dominique Gizzi. Il était âgé de vingt-cinq ans lorsqu'il fit représenter à Naples son premier opéra, qui réussit et le fit connaître avec avantage. Appelé à Rome dans la même année pour y écrire son *Orazio*, il y obtint un éclatant succès qui lui fit trouver des protecteurs et lui ouvrit les portes de la maîtrise de Sainte-Marie-Majeure. Il y fut admis comme second maître de chapelle et coadjuteur de Cannieciari, le 31 décembre 1738; mais une longue maladie ne lui ayant pas permis de remplir ses fonctions, il fut remercié le 8 avril 1741, et retourna à Naples pour y rétablir sa santé. Sa convalescence fut longue et pénible; enfin il put reprendre ses travaux, et, pendant plus de vingt ans, il continua d'écrire avec succès pour les principaux théâtres d'Italie. En 1756, Latilla fut nommé maître du chœur du Conservatoire de *la Pietà*, à Venise, et le 16 mars 1762 il obtint la place de second maître de la chapelle ducale de Saint-Marc, en remplacement de Galuppi qui venait d'être élevé au poste de premier maître. Son traitement n'était que de 120 ducats: au mois de janvier 1765, Latilla obtint une augmentation de quarante ducats; mais jamais il ne parvint à faire porter son salaire à 200 ducats, qui était celui du premier organiste. Blessé d'une injustice que son mérite, et son zèle dans l'exercice de ses fonctions, auraient dû lui épargner, il donna sa démission au mois de juin 1772 et s'éloigna de Venise, en déclarant qu'il n'y mettrait plus les pieds. Burney, qui vit cet artiste dans cette ville en 1770, dit qu'il trouva en lui un homme instruit dans la musique ancienne et moderne, beaucoup de simplicité et de bonté. De retour à Naples vers la fin de 1772, Latilla y était encore en 1785, lorsque Ferrari y arriva et le prit pour maître de composition. Nous devons à ce dernier quelques détails intéressants sur le caractère et les habitudes de son maître: il les a publiés dans ses mémoires (1). « Latilla (dit-il) était fort habile « dans l'art du contrepoint; mais, dans ses habitudes, c'était un vrai *lazzarone:* pourvu « qu'il eût de quoi acheter un plat de macaroni, « il était satisfait. Le prix de ses leçons était d'un « *carlino* pour un Napolitain, de deux pour un « étranger en général, et de trois pour un Anglais. Comme étranger, je lui offris deux *carlini:* Non, non, me dit-il, vous êtes un Tyrolien; et comme *Tirolese* rime avec *Inglese*, « ergo, vous devez payer comme votre ami sir « Thomas Attwood. Il n'y avait rien à répondre « à cet argument: je me résignai à payer, et « n'eus qu'à me louer d'avoir trouvé un maître « si instruit. Il venait chez moi quatre fois cha-

(1) *Aneddoti piacevoli e interessanti occorsi nella vita di Giacomo Gotifredo Ferrari*. Londres, 1830, 2 vol. in-12.

« que semaine, et nous passions ensemble plusieurs heures. »

Latilla vivait encore en 1788, mais il mourut peu de temps après. Peu de compositeurs de l'école napolitaine ont eu un style aussi correct que lui : sa musique d'église est particulièrement remarquable à cet égard. Je possède de lui une messe à quatre voix avec orgue, et le psaume *In exitu* à cinq, compositions de grand mérite. La liste de ses opéras est composée des ouvrages suivants : 1° *Demofoonte;* Naples, 1738. — 2° *Orazio;* Rome, 1738, et Venise, 1743. — 3° *La finta Cameriera;* Naples 1743. — 4° *La Gara per la gloria;* Venise, 1744. — 5° *Madama Giana*, avec Galuppi ; Ibid. — 6° *Amore in tarentola*, ibid. 1750. — 7° *La Postorella al soglio*, ibid. 1751. — 8° *Griselda*, Rome, 1747. — 9° *Gl' Impostori,* 1751. — 10° *L'Opera in prova alla moda,* 1751. — 11° *L'Isola d'amore.* — 12° *Urganostocor*, 1752. — 13° *L'Olimpiade*, 1752. — 14° *Amore artigiano*, 1761, — 15° *Alessandro nell' Indie*, 1753. — 16° *Merope*, 1763. — 17° *La Giardiniera contessa.* — 18° *La Commedia in Commedia.* — 19° *Don Calascione.* — 20° *La buona Figliuola creduta vedova;* Venise, 1766. On connaît aussi de Latilla l'oratorio : *L'onnipotenza e la misericordia divina.* Ce compositeur était oncle de Piccinni.

LATOUR (Jean), pianiste et compositeur, né à Paris vers 1766, se rendit à Londres dans les premières années de la révolution française, et s'y livra à l'enseignement avec beaucoup d'activité. Ses relations avec quelques émigrés de haut rang lui furent utiles, et lui procurèrent l'entrée de plusieurs grandes maisons. Le titre qu'il obtint de pianiste du prince de Galles (depuis lors roi d'Angleterre, sous le nom de Georges IV) acheva sa fortune. Devenu en quelque sorte le *Gelinek* de l'Angleterre par ses compositions et ses arrangements faciles pour le piano, il multiplia les variations, pots-pourris, fantaisies, qui obtenaient partout un succès de vogue, et en recueillit des sommes considérables. Vers 1810 il établit à Londres une maison de commerce de musique sous le nom de *Chappell et Cie;* plus tard, il se sépara de son associé, qui fonda une autre maison. Quoique Latour vécût alors dans une maison de campagne voisine de Londres, il conserva encore son commerce pendant quelques années. Vers 1830 il quitta les affaires, et quelque temps après il se fixa à Paris, où il est mort en 1837. On a, sous le nom de cet artiste : 1° *Concerto militaire* pour le piano (en *ut*) ; Paris, Janet et Cotelle. — 2° Cinq duos détachés pour harpe et piano ; Londres et Paris. — 3° Environ trente divertissements et rondeaux détachés pour piano et violon ou flûte, la plupart sur des thèmes d'opéras ou des airs populaires, gravés à Londres, à Paris, et dans les principales villes d'Allemagne. — 4° Environ vingt-cinq duos à quatre mains sur différents thèmes connus, ibid. — 5° Sonates progressives pour piano seul ; Londres, Berlin, Offenbach. — 6° Sonates faciles et doigtées idem ; Paris, Carli, Frey, etc. — 7° Environ soixante suites de variations, divertissements, caprices, etc, pour piano seul, Londres, Paris, et les principales villes de l'Europe. — 8° Valses et danses pour piano seul, Londres et Offenbach.

LATOUR DE FRANQUEVILLE (Mme DE). On attribue à une dame de ce nom une critique amère de tous les passages qui concernent J.-J. Rousseau dans l'Essai sur la musique, de La Borde. Ce pamphlet a pour titre : *Errata de l'Essai sur la musique ancienne et moderne, ou Lettre à M*** par Mme**** (En Suisse), 1780, in-12. D'autres personnes ont cru que Ganiviès (*voy.* ce nom) était le principal auteur de cette brochure. La Borde répondit avec aigreur dans le *Supplément à l'Essai sur la musique*, et l'auteur de l'*Errata* fit une réplique intitulée *Mon dernier mot*, qui termina la dispute. Ces deux pièces ont été ajoutées à l'édition complète des œuvres de J.-J. Rousseau, publiée à Genève en 1782, et à toutes les éditions postérieures.

LATROBE (Chrétien-Ignace), fils d'un ecclésiastique anglais, naquit à Fulnee, dans le Yorkshire, en 1758. Dès son enfance il mêla l'étude de la musique à ses études littéraires. Après avoir suivi des cours élémentaires dans sa ville natale, il fut envoyé par son père, en 1771, au collège de la secte religieuse des *Frères unis*, situé à Niesky, dans la haute Lusace. Il y resta treize ans, puis il retourna en Angleterre dans l'année 1784, et y entra dans les ordres. Depuis lors il a toujours résidé à Londres, où il vivait encore en 1824. Quelques concertos pour le piano ont été ses premières compositions ; ils sont restés en manuscrit. Vers 1790 il a fait paraître 12 variations pour le même instrument ; Londres et Leipsick. A cette publication succéda une sonate pour piano et violon obligé, ibid. En 1793, lorsque Haydn visita Londres, Latrobe lui fit entendre une œuvre de trois sonates, op. 3, qui furent approuvées par le célèbre artiste et parurent à Londres dans la même année. Quelques antiennes parurent ensuite, et furent suivies du *Dies iræ*, hymne du jugement dernier, traduit en anglais, de *The Dawn of Glory* (L'aurore de gloire), hymne sur le bonheur du rédempteur ; de l'*Antienne du Jubilé*,

pour le cinquantième anniversaire de l'avénement de Georges III au trône d'Angleterre; d'un *Te Deum* exécuté dans la cathédrale d'York; d'un *Miserere;* de quelques antiennes publiées dans un livre de chant à l'usage des *Frères-unis*, et de six airs avec accompagnement de piano, dont les paroles sont de Cooper et de Miss Anna More. En 1806, Latrobe commença la publication d'une collection de musique religieuse, dont il avait paru cinq volumes en 1824; cet ouvrage a pour titre : *Selection of Sacred Music.*

LATROBE (J.-A.), fils du précédent, naquit à Londres, en 1792. Dès son enfance il se livra à l'étude de la musique. Devenu maître de chapelle à Liverpool, il a écrit plusieurs antiennes à trois et à quatre voix; mais il est connu surtout par un livre sur la musique d'église intitulé : *Music to the Church considered in its various branches, congregational and choral*; Liverpool, 1837, in-8°.

LATZEL (Joseph), né le 12 mai 1764, à Marienthal, dans le comté de Glatz, était fils d'un instituteur qui fut placé à Rosenthal en 1770. Dès son enfance, il manifesta les plus heureuses dispositions pour la musique. Quoiqu'il ne reçût pas de leçons, à cause des occupations multipliées de son père, et qu'il fût obligé de s'instruire lui-même, il fit de si rapides progrès, qu'à l'âge de quatorze ans il était en état de donner des leçons d'orgue, de violon et de solfége. En 1778, il se rendit au gymnase catholique de Breslau pour y continuer ses études. Son talent précoce attira sur lui l'attention du directeur de musique Fœrster, qui le prit en affection et le dirigea dans ses travaux. En 1787 il commença un cours de théologie : lorsqu'il l'eut terminé, il entra, le 15 octobre 1790, au couvent de la Croix, à Neisse, où il fut ordonné prêtre deux ans après. Dès lors il put se livrer en liberté à la pratique de l'art qu'il aimait avec passion. En 1798 il fut nommé directeur du chœur de son couvent et professeur de musique d'un grand nombre d'élèves, dont plusieurs sont devenus depuis lors des artistes renommés dans la Silésie. Après une courte maladie, ce digne homme a cessé de vivre le 5 septembre 1827. Il a laissé en manuscrit plusieurs vêpres, une messe solennelle (en *ut* majeur), beaucoup d'hymnes, offertoires et antiennes, quatre *Alma*, un *Regina Cœli*, et une cantate pour l'anniversaire d'un jour de naissance. Tous ces morceaux ont été exécutés dans le chœur du couvent de la Croix pendant trente ans.

LAU (Charles), né en Bohême vers le milieu du dix-huitième siècle, se fit d'abord connaître par son talent sur le cor, et composa quelques concertos qui étaient estimés, vers 1780, et qui sont restés en manuscrit. Plus tard il alla en Russie et y fut employé comme professeur de musique à l'université d'Iekatherinoslaw, où il se trouvait en 1796. Il était aussi dans le même temps directeur de la musique du corps impérial des chasseurs, et en même temps de la garde à cheval. Il travailla longtemps au perfectionnement de la musique de cors russes lorsqu'il était (en 1784) directeur de la musique du prince Potemkin. En 1787, il fit entendre cette musique en Crimée, devant l'empereur Joseph II et l'impératrice Catherine, qui le félicitèrent sur ses succès.

LAUB (Ferdinand), violoniste distingué, fils d'un pauvre musicien, est né à Prague, le 19 janvier 1832. Entré au Conservatoire de cette ville en 1840, il y devint élève de M. Mildner pour son instrument. Ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de douze ans il joua dans un concert la grande polonaise d'Ernst avec un brillant succès. Lorsqu'il eut atteint sa dix-huitième année, il voyagea en Allemagne, particulièrement en Bavière, donna un concert à Augsbourg, et joua au théâtre de Munich. Partout il excita l'admiration par son talent précoce. Entré à l'âge de vingt ans dans la chapelle du duc de Saxe-Weimar, il y est resté attaché pendant plusieurs années; puis il a été engagé, comme maître de concerts, à Berlin, où il se trouve encore (1862). M. Laub a fait plusieurs voyages en Hollande et en Belgique, où il a obtenu de beaux succès. Il a également visité Londres, Vienne et plusieurs autres grandes villes, où il est considéré comme un violoniste de grande valeur. Cet artiste, musicien d'une éducation solide, est particulièrement remarquable par le mécanisme de la main gauche. Son jeu a de la hardiesse et de l'originalité, mais il laisse désirer plus de délicatesse et d'élégance.

LAUBE (Antoine), né à Brux, en Bohême, le 10 novembre 1718, vécut d'abord à Prague comme enfant de chœur, et obtint ensuite la place de directeur de musique à l'église des Chartreux de Saint-Galle, dans cette ville. Après la mort de François Brixi, il fut nommé maître de chapelle de l'église métropolitaine, le 1er novembre 1771, et il y resta jusqu'à sa mort, qui arriva le 24 février 1784. Il était aussi membre de la confrérie de Sainte-Cécile, à l'église des Minorites. On connaît de lui plusieurs messes et motets dont le style lâche et sautillant n'est pas convenable pour l'église : ces compositions sont restées en manuscrit.

LAUCHER (Joseph-Antoine), corniste et compositeur, dans la seconde partie du dix-

huitième siècle, fut directeur de musique à Dillingen sur le Danube, ville qui appartenait autrefois à l'Autriche et qui est maintenant à la Bavière. Cet artiste a publié : 1° XVIII hymnes de vêpres à 4 voix, 2 violons, orgue, violoncelle et 2 cors, suivis d'un *Te Deum* et d'un *Veni Sancte spiritus* complets, Augsbourg, 1786. — 2° *Sacrificium mortuorum seu III missæ solemnes, breves tamen, de Requiem, occasione exequiarum felicissimæ memoriæ Josephi II, Romanorum imperatorum et Elisabethæ imperatricis, in insig. ecclesia collegiata D. Petri Dilling. rite persolutarum decantatæ, nunc vero in lucem publicam editæ. Vocibus ordin. concinnentibus, 2 violinis, alto viola et organo necessariis, 2 cornibus vero, 2 clarinettis vel obois et violone, partim oblig. partim ad libit.*, op. 2; Spire, Bossler, 1792.

LAUCHER (...), fils d'un trompettiste habile, est né à Strasbourg vers 1794. Il était lui-même corniste de talent. Cet artiste fut directeur d'une école de musique qu'il avait fondée dans cette ville, et qui a été l'origine du conservatoire actuel. Laucher a écrit une messe solennelle à 4 voix et orchestre qui a été exécutée à Strasbourg en 1840.

LAUDI (VICTOR), maître de chapelle de la cathédrale de Messine, vers la fin du seizième siècle, naquit à Alcara en Sicile. Il a fait imprimer de sa composition : *Il primo libro de' Madrigali a 5 voci; con un dialogo a otto voci*; Palerme, 1597, in-4°.

LAUER (A. baron DE), officier de cavalerie au service de Prusse, et amateur de musique à Berlin, s'est fait connaître comme pianiste et comme compositeur par les ouvrages suivants : 1° *Rose la Meunière*, petit opéra représenté au théâtre de Hambourg en 1829, et gravé en partition réduite pour le piano; Hambourg, Christiani. — 2° Introduction et variations sur l'air allemand : *Wenn ich nur alle Mædchen wüsste*, op. 1; Berlin, Lischke. — 3° 6 chansons allemandes avec acc. de piano; Hambourg, Christiani. On connaît aussi sous le même nom un œuvre de quatuors pour des instruments à cordes, publié à Berlin, en 1838.

LAUER (....), professeur de musique à Strasbourg, vers 1830, a publié : 1° 50 chants à 2 voix, dans tous les tons majeurs et mineurs. — 2° 24 chants religieux pour les écoles populaires. — 3° Canons à 4 voix idem.

LAUFFENSTEINER (.... DE), luthiste au service de l'électeur de Bavière, vivait à Munich vers 1760. Il a laissé en manuscrit : 1° Six divertissements (*parthien*) pour le luth. — 2° Six duos pour deux luths.

LAUGIER (l'abbé MARC-ANTOINE), naquit en 1713 à Manosque, en Provence. Après avoir fini ses études, il entra chez les jésuites, à Lyon, et s'y fit remarquer par son talent pour la prédication. Appelé à Paris, il eut l'honneur de prêcher devant le roi, et, pendant plusieurs années, ses sermons attirèrent la foule dans les principales églises de la capitale. En butte à la jalousie de ses confrères, et prévoyant leur intention de le renvoyer en province, il sortit de la société, et devint abbé séculier. Ses protecteurs lui firent obtenir l'emploi de secrétaire d'ambassade près de l'électeur, à Cologne. Les services qu'il y rendit pendant la guerre de Hanovre furent récompensés, en 1757, par l'abbaye de Ribeauté qu'on lui donna. Il passa le reste de ses jours dans une vie tranquille, uniquement occupé de travaux littéraires, et mourut d'une fluxion de poitrine, le 7 avril 1769. L'abbé Laugier aimait passionnément la musique; une partie de sa vie fut consacrée à l'étude de cet art. A l'époque où parut la lettre de Jean-Jacques Rousseau sur la musique française, il prit part à la polémique qu'elle fit naître, par la publication d'un écrit intitulé : *Apologie de la musique française*, Paris, 1754, in-4°. Boisgelou possédait le manuscrit autographe d'un autre ouvrage de Laugier sur le même sujet; il avait pour titre : *Supériorité de la musique française démontrée*. L'abbé Laugier commença en 1756 la publication d'un écrit périodique sous le titre de *Sentiment d'un harmoniphile sur divers ouvrages de musique* (voyez MORAMBERT et LÉRIS), in-8°. Il n'en a paru que deux numéros.

LAUR (FERDINAND), né le 22 février 1791 à Markdorf, dans le grand-duché de Bade, près du lac de Constance, fut destiné par son père, dès son enfance, à la profession pédagogique. La musique fut particulièrement l'objet de ses études. Il n'était âgé que de dix-huit ans lorsqu'il fut chargé d'enseigner les éléments de cet art dans une institution à Gottstadt, bourg du canton de Berne; mais il n'y resta qu'une année, et en 1810 il accepta une position semblable à Hofwyl; il l'occupa jusqu'à la fin de 1820. Ce fut alors qu'il fut appelé à Bâle, en qualité de professeur de chant du Gymnase et de l'école primaire des filles. Peu de temps après il fut chargé du même enseignement à l'université. En 1824, il fonda dans cette ville une société de chant pour des voix d'hommes : il la dirigeait encore en 1858. Les compositions de cet homme laborieux consistent en plusieurs recueils de chants à 2 voix pour les écoles, des chants en chœur pour l'église, les écoles et les sociétés chantantes, et des chœurs pour des voix d'hommes.

LAURENBERG (PIERRE), docteur en médecine et professeur de poésie à Rostock, né dans cette ville en 1585, y est mort le 13 mai 1639. Il est auteur d'une facétie intitulée : *Belligerasmus, id est historia belli exorti in regno musico*, que Sartorius, organiste de Maximilien, archiduc d'Autriche, publia à Hambourg en 1622, in-8°. Une seconde édition de cet ouvrage parut en 1626, et l'auteur en donna une troisième en 1636, où il se nomme. Enfin, après la mort de Laurenberg, une quatrième édition fut publiée sous le titre de *Musomachia, seu bellum musicale*, Rostock, 1642, in-8°. L'objet de cette plaisanterie est une discussion entre la nouvelle musique, représentée par *Orphée*, et la tonalité du plain-chant sous la figure d'un personnage appelé *Bisthon*. Celui-ci calomnie son adversaire, qui le confond par ses arguments. Opinions diverses sur l'objet de la querelle; guerre acharnée, après laquelle vient une transaction par laquelle l'autorité du plain-chant sera renfermée dans l'église, tandis que la nouvelle musique régnera dans les plaisirs mondains. Venu à propos, à l'époque où il parut, ce petit ouvrage aurait pu être piquant, si l'exécution en eût été meilleure; mais au lieu de l'esprit qu'il aurait fallu y mettre, on n'y trouve qu'un style sec, lourd et pédant.

LAURENCIN (F.-P., comte), docteur en philosophie et amateur de musique, né à Vienne vers 1808, est, dit-on, fils naturel de l'archiduc Rodolphe. Il est auteur d'un écrit qui a pour titre : *zur Geschichte der Kirchenmusik bei den Italienern und Deutschen* (Pour l'histoire de la musique d'église chez les Italiens et les Allemands), Leipsick, H. Matthes, 1856, in-8° de 108 pages.

LAURENCINI, ou plutôt LORENZINI (....), fut un célèbre luthiste à Rome, dans la seconde partie du seizième siècle. Le pape le créa chevalier de l'Éperon d'or. Besardus, dont il fut le maître, en parle avec admiration dans la préface de son *Thesaurus harmonicus*.

LAURENCIO (MARIANI DE), prêtre et chanoine de Noli, en Sardaigne, vécut au commencement du dix-septième siècle. Il a publié plusieurs ouvrages de sa composition, dont on ne connaît que ceux-ci : 1° *Il primo libro de' Madrigali a 5 voci con un diologo ad otto*, Venise, 1602, in-4°. — 2° *Salmi, Magnificat, falsi bordoni e Missa a 4 voci con il basso continuo per l'organo*, op. 5, Palerme, 1624.

LAURENS (JEAN-BONAVENTURE), archéologue, dessinateur, organiste et compositeur, né à Carpentras, le 14 juillet 1801, occupe, depuis 1835 environ, la position de secrétaire agent comptable de la faculté de médecine à Montpellier. Amateur passionné de musique, M. Laurens en a fait une étude sérieuse dans sa jeunesse, et s'est attaché particulièrement à l'orgue. Admirateur des ouvrages de Rink (*voyez* ce nom), auxquels il devait la connaissance pratique de ce bel instrument, il fit trois fois le voyage de Darmstadt pour chercher près de cet excellent maître l'instruction dont il sentait le besoin. Il ne tarda pas à devenir son ami dévoué, et fut traité comme un fils par ce digne artiste et respectable vieillard. Depuis une longue suite d'années, M. Laurens remplit les fonctions d'organiste à l'église Saint-Roch de Montpellier. Porté vers l'art sérieux par son sentiment et par ses études, il a écrit de la musique d'orgue et de chant dont une partie a été publiée à Paris chez Richault, entre autre un *Stabat* à 3 voix et orgue, et dont le reste est encore inédit. Comme littérateur musicien, il a donné : 1° La traduction française d'une autobiographie de Rink, avec des additions et le portrait très-ressemblant du célèbre organiste de Darmstadt, dessiné par lui, et qui a paru dans le deuxième volume de la *Revue de la musique religieuse, populaire et classique*, publiée par M. Danjou (p. 275-284 et 320-332). — 2° Notice sur Éléazar Genet (*voyez* ce nom), connu sous le nom de *Carpentras*, dans le même recueil (t. III, p. 49 et 72), avec la mise en partition des Lamentations de Jérémie pour deux ténors et deux basses, par Carpentras. — 3° Quelques articles de critique dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, dans plusieurs Revues du Midi et dans le *Journal de l'Hérault*. — 4° *Souvenirs d'un voyage à l'île de Majorque*; Paris, Arthus-Bertrand, 1840, g. in-8°, avec 55 planches lithographiées, et deux pages de musique. Le onzième chapitre de ce volume contient des renseignements sur la situation de la musique à Majorque, particulièrement à Palma. M. Laurens a été collaborateur des *Voyages pittoresques dans l'ancienne France* de MM. Taylor et Nodier. Il est auteur de plusieurs ouvrages relatifs aux antiquités de la France méridionale et aux arts du dessin, dont la liste se trouve dans la *Littérature française contemporaine* (t. IV, p. 641), et dans la *Biographie générale*, publiée par MM. Firmin Didot frères (t. XXIX, col. 926).

LAURENT (C.), professeur de harpe à Paris, depuis 1810 jusqu'en 1820, s'est fixé ensuite à Boulogne, où il vivait encore en 1841. Il a publié de sa composition : 1° Sonates pour harpe et violon, n°s 1 et 2; Paris, Hanry. — 2° Duo pour harpe et piano; Paris, Janet et Cotelle. — 3° Fantaisie pour deux harpes sur des thèmes de Rossini; Paris, Pacini. — 4° Sonates pour harpe seule, op. 1; Paris, Janet. — 5° Fantaisie

sur un air des *Mystères d'Isis*, op. 7; Paris, Pacini. — 6° Six petits airs variés, op. 8, ibid. — 7° Pièces de différents genres; Paris, H. Lemoine. — 8° Études progressives, pouvant servir de méthode de harpe; Paris, Janet.

LAURENTI (Pierre), prêtre, chantre et chanoine de l'église de Chartres, vers le milieu du dix-septième siècle, a composé une messe à quatre voix, *ad imitationem moduli* Regina Cœli, que Ballard a publiée en 1659, in-fol.

LAURENTI (Barthlolomé-Jérôme), excellent violoniste et compositeur, né à Bologne, en 1644, fut un des premiers membres de l'Académie des Philharmoniques de cette ville, à l'époque de sa fondation (1666). Il fut attaché à la collégiale de Saint-Pétrone, en qualité de premier violon, et conserva cette position jusqu'à sa mort, arrivée le 18 janvier 1726, à l'âge de quatre-vingt-un ans et quelques mois. Il a fait imprimer de sa composition : *Sonate per camera a violino et violoncello*, *opera* 1ª, Bologne, Monti, 1691. Son second œuvre a pour titre : *Sei concerti a tre cioe violino, violoncello et organo*, ibid., 1720. Laurenti était déjà fort âgé quand il publia cet ouvrage.

LAURENTI (Jérôme-Nicolas), fils du précédent, apprit de lui les principes du violon, et perfectionna son talent sous la direction de Joseph Torelli et de Thomas Vitali. Il fut longtemps premier violon de Saint-Pétrone et de plusieurs autres églises de Bologne. Il obtint le titre d'académicien philharmonique en 1698, et mourut à Bologne le 26 décembre 1752. On connaît de lui *Six concertos pour 3 violons, viole, violoncelle et orgue*; Amsterdam, Roger.

LAURENTI (le P. Pierre-Paul), second fils de Bartholomé-Jérôme et religieux de l'ordre de Saint-François, à Bologne, naquit en cette ville dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Dans sa jeunesse il se distingua comme chanteur dans les églises et brilla aussi comme violoncelliste. En 1698, il fut agrégé à l'Académie des Philharmoniques de Bologne pour son talent sur son instrument, et le fut en 1701, comme compositeur. Jacques-Antoine Perti avait été son maître de contrepoint. Le P. Laurenti mourut à la fleur de l'âge. (Voyez *Serie cronologica de' Principi dell'Accademia de' Filarmonici, etc.*, p. 18.)

LAURENTINO (Laurent), né à Husum, dans le duché de Sleswig, le 8 juin 1660, fut nommé *cantor* de la cathédrale et de l'école de Brême, en 1684 : il mourut dans cette ville en 1723. On a imprimé de sa composition : *Geistliche Lieder uber die Sontægliche Texte*. Brême, 1700, in-4°. (*Voy. I. Molleri Cimbria literata*, t. I, fol. 336.)

LAURENTIUS, ou plutôt LAURENZIO (Joseph), savant italien, né à Lucques, a écrit un traité *de Conviviis, hospitalitate, etc.*, où se trouve une partie intitulée : *Collectio de Præconibus, Citharœdis, Fistulis et Tintinnabulis*, qui occupe trois feuilles d'impression dans le tome VIII (p. 1458 et suiv.) du Trésor des antiquités grecques de Gronovius, et que Ugolini a aussi inséré dans le tome 32ᵉ (p. 1111 et suiv.) de son Trésor des antiquités sacrées.

LAURENZI (Filiberto), compositeur italien du dix-septième siècle, n'est connu que par la citation qu'en fait Allacci (*Dramaturgia*, p. 308), comme ayant écrit, en collaboration avec André Mattioli, de Mantoue, la musique de l'*Esilio d'amore*, opéra représenté à Ferrare en 1651 et 1666.

LAURETIS (Gaetano), compositeur né à Naples, élève du Collège royal de musique de cette ville, a fait représenter à Civitta-Vecchia, en 1844, l'opéra intitulé : *Il Ropimento delle spose vendicato*, et a donné dans l'année suivante au théâtre Saint-Charles, de Naples, *Amalia Candiana*, qui n'eut ni succès décidé, ni chute éclatante.

LAURO ROSSI. *Voy.* ROSSI (Lauro).

LAUSKA (François-Ignace), pianiste distingué, naquit à Brünn, en Moravie, le 13 janvier 1769. Il n'avait point encore atteint sa vingt-quatrième année lorsqu'il fut attaché à la musique de la chambre de l'électeur de Bavière. Peu de temps après, il entreprit de longs voyages, visita Francfort, Hambourg, ou il publia plusieurs ouvrages de sa composition, Copenhague, et Vienne, où il séjourna plusieurs années. Vers 1803 il se fixa a Berlin; depuis lors il ne quitta plus cette ville, si ce n'est pour faire un voyage en Italie. Ses élèves étaient en grand nombre; il en a formé plusieurs qui se sont fait remarquer par leur talent. Dans le Lexique de musique publié par Schilling, il est dit que Lauska est mort à Berlin en 1821; mais c'est une erreur : il n'a cessé de vivre que le 18 avril 1825. Les compositions les plus importantes de cet artiste sont : 1° Sonates pour piano seul, op. 1, 4, 6, 7, 8, 9; Hambourg, Bœhme. — 2° Idem, op. 19; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 3° Idem, op. 20, 21; Berlin, Grœbenschulz. — 4° Idem, op. 24, 26; Leipsick, Peters. — 5° Idem, op. 30, 34, 35; Berlin, Schlesinger. — 6° Idem, op. 43, 45, 46; Leipsick, Peters. — 7° Sonate facile pour piano et violon, op. 18; Mayence, Schott. — 8° Sonate pour piano et violoncelle obligé, op. 28; Berlin, Schlesinger. — 9° Introduction et rondoletto idem, op. 39, ibid. — 10° Sonate pour piano à quatre mains, op. 31, ibid. — 11° Rondeaux pour piano seul, op. 23, 27, 44; Leipsick et Berlin. — 12° Po-

lonaises idem, op. 25, 29, 36, 42 ; ibid. — 13° Caprices idem, op. 32, 38 ; ibid. — 14° Plusieurs thèmes variés idem ; Hambourg et Berlin. — 15° Plusieurs recueils de divertissements et de petites pièces ; ibid. — 16° Une méthode pratique pour le piano; Berlin, Schlesinger. — 17° Des chansons de table pour quatre voix d'hommes ; Berlin, Trautwein. — 18° Deux recueils de chansons à voix seule, avec accompagnement de piano, Hambourg, Bœhme.

LAUTENSACK (Paul), un des plus anciens organistes allemands, naquit à Bamberg, en 1478. Il joua l'orgue de l'église Saint-Laurent à Nuremberg, et mourut en 1561, dans un âge avancé. Il a écrit des pièces d'orgue, dont trois ont été insérées dans le rarissime recueil de Schlick (*voy.* ce nom). Lautensack cultivait aussi la peinture, les lettres et les sciences avec succès.

LAUTIER (Gustave-André), docteur en philosophie et écrivain sur la musique de l'époque actuelle, ne m'est connu que par un livre qu'il a publié et qui a pour titre : *Praktisch-theoretisches System des Grundbasses der Musik und Philosophie, als erste Abtheilung eines Grundrisses des Systems der Tonwissenschaft* (Système pratique et théorique de la base fondamentale de la musique et de la philosophie, comme première partie des éléments du système de la science musicale) ; Berlin, Duncker et Humblot, 1827, in-8° de 14 feuilles. L'analyse détaillée de ce système se trouve dans la 30e année de la *Gazette musicale* de Leipsick (1828, p. 149-153). On a aussi de M. Lautier un article *sur les successions de quintes*, inséré dans la *Gazette musicale* de Berlin (1827, nos 48 et 49).

LAUVERJAT (Pierre), maître de musique de la Sainte-Chapelle de Bourges, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer plusieurs messes dont voici les titres : 1° *Missa 5 vocum ad imitationem moduli* Tu es Petrus ; Paris, Pierre Ballard, 1613, in-fol. — 2° *Missa ad imit. moduli* Ne moreris, 5 *voc.* ; ibid., 1613, in-fol. — 3° *Missa 5 vocum ad imit. moduli* Confitebor tibi Domine ; ibid., 1613, in-fol. — 4° *Missa* 5 *voc. ad imit. moduli* Fundamenta ejus ; ibid, 1613. — 5° *Missa quatuor vocum ad imit. hymni* Iste Confessor ; ibid., 1617. — 6° *Missa quatuor vocum ad imit. moduli* Legem pone ; ibid., 1617, in-fol. — 7° *Missa pro defunctis quatuor vocum*, ibid., 1623, in-fol. — 8° *Missa ad imit. hymni* O gloriosa Domina ; ibid., 1623, in-fol.

LAUXMIN (Sigismond), jésuite polonais, né en 1596, devint en 1656 provincial de son ordre en Lithuanie, et mourut en 1670, dans sa 74e année. On a de lui un petit traité élémentaire de musique, intitulé *Ars et Praxis musica*, Wilna, 1667, in-4°.

LAVAINE (Ferdinand), professeur de piano au Conservatoire de Lille (Nord) et compositeur, est né dans cette ville vers 1810. Dans sa jeunesse il reçut des leçons de quelques bons maîtres ; mais la lecture des partitions des compositeurs les plus renommés de cette époque fut la principale source de son instruction dans l'art. Il débuta jeune dans la carrière de compositeur, et publia vers 1833 ses premiers ouvrages pour le piano. Bientôt après il aborda les choses d'un ordre plus élevé, écrivit des ouvertures, des symphonies, qui furent entendues dans les concerts de Lille, et y fit exécuter, en 1835, *La Fuite en Égypte*, oratorio dont Berlioz a donné l'analyse dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* (ann. 1837, pages 203 et suivantes). En 1836 il fit représenter au théâtre de sa ville natale *Une Matinée à Cayenne*, opéra en un acte, qui fut bien accueilli et eut tout le succès qu'on peut obtenir dans une ville de province, c'est-à-dire trois ou quatre représentations. Un drame en 4 actes, écrit par le beau-frère de M. Lavaine, et qui avait pour titre : *Artus et Rikemer*, lui fournit l'occasion d'écrire une ouverture et quelques morceaux mélodramatiques. Cet ouvrage, représenté au théâtre de Lille, au mois de février 1840, eut du succès. Dans la même année, M. Lavaine fit entendre dans la même ville le 29e psaume avec chœur et orchestre. En 1841, ce fut un *De Profundis* qui appela de nouveau l'attention des concitoyens du compositeur. Plein d'ardeur et d'ambition, M. Lavaine fit entendre, au mois de novembre de la même année, une messe solennelle pour voix d'hommes dans l'église Saint-Étienne. Enfin, chaque année de la carrière de cet artiste fut marquée pendant près de vingt ans par quelque grand ouvrage où des qualités estimables se mêlaient à des défauts d'expérience ou de goût qu'il est difficile d'éviter en province, où l'activité de l'art manque presque toujours. Les génies d'exception seuls n'ont besoin que d'eux-mêmes pour créer des œuvres d'élite. M. Lavaine a fait graver à Lille et à Paris chez Brandus, Richault et autres éditeurs, environ soixante-dix œuvres de pièces de différents genres pour le piano.

LAVALLIÈRE (Louis-César DE LA-BEAUME-LE-BLANC, duc de), grand fauconnier de France, né le 9 octobre 1708, mort à Paris, le 19 novembre 1780, fut un des bibliophiles français les plus distingués, et posséda une des bibliothèques les plus belles et les plus précieuses de l'Europe. On lui attribue un livre

qui a pour titre : *Ballets, opéras et autres ouvrages lyriques, par ordre chronologique, depuis leur origine, avec une table alphabétique des ouvrages et des auteurs*; Paris, 1768. Il paraît certain que le duc de Lavallière a eu quelques collaborateurs pour cet ouvrage.

LAVAUX (Amable), professeur de flûte à Paris, vers 1750, a publié dans cette ville quatre livres de sonates pour flûte, en solos, en duos et en trios.

LAVENU (Louis-Henri), fils d'un flûtiste et marchand de musique à Londres, naquit dans cette ville, en 1818. Élève de l'Académie royale de musique, il y reçut des leçons de violoncelle, de piano et de composition, et lorsqu'il fut sorti de cette institution, il entra comme violoncelliste au théâtre de la reine. On connaît sous son nom quelques petites pièces de piano, des *Glees* et des chansons anglaises. Un opéra de sa composition, intitulé *Loretta*, fut représenté à *Drury-Lane* en 1848. Mécontent de sa situation en Angleterre, Lavenu se rendit en Australie, et y prit la position de chef d'orchestre du théâtre de Sydney. Il est mort dans cette ville, le 1er août 1859, à l'âge de 41 ans.

LAVIGNA (Vincent), né à Naples, vers 1777, étudia le chant et la composition au Conservatoire de *la Pietà de' Turchini*; puis, sur la recommandation de Paisiello, fut chargé en 1802, d'écrire pour le théâtre de *la Scala*, à Milan, *La Mula per amore, ossia il Medico per forza* (*Le médecin malgré lui*), qui obtint un brillant succès. Au carnaval suivant, il écrivit à Ferrare : *L'Idolo di se stesso*. A la saison d'automne de 1804 il composa *L'Impostore avvilito*, qui fut suivi, à Parme, d' *Il Coriolano*, en 1806, et à Milan, en 1808, *Di Posta in posta* (traduction du *Canteur*, de Picard); de *Zaïra*, à Florence, en 1809; de *Orcama*, à Milan, dans la saison du carême de la même année, et enfin dans la même ville, au printemps de 1810, de *Chi s'è visto s'è visto*. Lavigna, fixé à Milan, en qualité de professeur de chant et de *maestro al cembalo* du théâtre de *La Scala*, y vivait encore en 1837; mais il est mort peu de temps après.

LAVIGNE (Antoine-Joseph), célèbre hautboïste, né à Besançon (Doubs), le 23 mars 1816, reçut les premières leçons de musique de son père, qui était musicien dans un régiment d'infanterie. Admis comme élève au Conservatoire de Paris, le 24 janvier 1830, il fut obligé d'en sortir le 3 mai 1835, pour suivre son père, dont le régiment quittait alors Paris, et allait en garnison dans un département éloigné. Le 17 octobre 1836, Lavigne rentra au Conservatoire dans la classe de M. Vogt, son ancien maître, et obtint le premier prix au concours de l'année suivante. M. Lavigne fut attaché à l'orchestre du Théâtre-Italien de Paris pendant plusieurs années, comme premier hautbois; puis il se rendit à Londres et s'y fixa. Il entra d'abord au théâtre de la reine, et fut engagé ensuite comme soliste par Jullien (*voy.* ce nom) pour ses concerts. M. Lavigne fut le premier qui entreprit d'appliquer au hautbois le système de clefs imaginé par Boehm pour la flûte : il se rendit ensuite en Allemagne auprès de cet artiste pour travailler au perfectionnement de son instrument, et ne cessa de s'en occuper pendant près de quinze ans. Pendant ce temps il fit aussi des études constantes pour donner à son talent de hautboïste toute la perfection désirable. Il est aujourd'hui considéré comme un artiste de premier ordre en son genre.

LAVINETTA (Bernard de), ou plutôt LAVINHETTE, moine de l'ordre des Frères mineurs et théologien, né dans le Béarn, vers 1475, a donné une explication de la doctrine de Raimond Lulle, sous le titre : *Artis magnæ Lullianæ interpretatio*, Lyon, 1517, 1523, in-4°, qui a été réimprimée à Cologne, en 1612, par les soins d'Alstedius. Il y traite en 6 chapitres de la musique, suivant la théorie philosophique de Lulle (*voy.* ce nom).

LAVIT (J.-B.-G.), ancien élève de l'École polytechnique, puis professeur de l'Athénée de Paris, né dans la seconde partie du dix-huitième siècle, s'est fait connaître avantageusement par un traité complet de perspective, publié à Paris en 1804. On lui doit aussi un livre qui a pour titre : *Tableau comparatif du système harmonique de Pythagore et du système des modernes*, Paris, 1808.

LAVOCAT (Pierre), maître de musique à Dijon, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a composé la musique d'une pièce intitulée : *Le Concert des dieux*, dont les paroles étaient de Derequeleyné, curé d'Esbarres : cette pièce fut écrite pour le mariage du duc de Lorraine; elle fut chantée au château de Fain, et publiée à Dijon, chez Reneyre (sans date), in-8°.

LA VOYE MIGNOT (de), géomètre français, né dans la première partie du dix-septième siècle, s'est fait connaître par un *Commentaire bref des éléments d'Euclide*, Paris, 1649, in-4°. Il publia ensuite un livre qui a pour titre : *Traité de musique, reveu et augmenté de nouveau d'une quatriesme partie, laquelle (outre tous les exemples des principales règles pratiquées par les plus fameux autheurs) contient de plus la manière de composer à*

deux, à trois, à quatre et à cinq parties, avec les plus importantes observations qui se doivent garder en toute sorte de musique, tant vocale qu'instrumentale, conformément aux ouvrages des plus rares et des plus célèbres maîtres de ce bel art. Seconde édition, Paris, Robert Ballard, 1666, in-4°. Cette deuxième édition n'est point réelle; on a seulement changé le frontispice et l'avant-propos, puis ajouté la quatrième partie de l'ouvrage, qui forme une pagination particulière, depuis la page 1 jusqu'à 36, et qu'on a placée à la suite de la table des chapitres, des errata et de l'extrait du privilége des trois premières parties. La supercherie se reconnaît à ces mots placés au bas de la dernière page de la troisième partie : Achevé d'imprimer le 25 septembre 1656. Le privilége est du 22 septembre de la même année. Le titre des exemplaires publiés alors était celui-ci : *Traité de musique pour bien et facilement apprendre à chanter et composer tant pour les voix que pour les instruments.* Ce livre était déjà rare en 1722, comme on le voit par la table des ouvrages imprimés chez les Ballard, placée à la suite du *Traité d'harmonie* de Rameau : il est à présent à peu près introuvable. La Voye Mignot a fait preuve de connaissances réelles en musique dans cet ouvrage, dont les exemples d'harmonie sont bien écrits. L'exposé des principes de la musique a pour base la gamme du plain-chant avec ses muances ; il n'y est même fait aucune mention de l'existence de la gamme moderne. A la fin de la quatrième partie, on trouve ce passage : « Afin de ne laisser que le moins « que je pourrey à désirer, je tâcherai de mettre « au jour quelques ouvrages de ma façon, non- « seulement en parties séparées, mais encore en « partition, où l'on pourra faire beaucoup de « remarques sur quantité de choses dont j'ay « parlé en ce présent Traité. » Il ne paraît pas que La Voye Mignot ait réalisé son projet à cet égard.

LAWES (Guillaume), fils de Thomas Lawes, vicaire de Selisbury, naquit en cette ville vers 1585. Ayant montré d'heureuses dispositions pour la musique dès son enfance, il fut placé par le comte de Hertford sous la direction de Coperario, qui lui fit faire de rapides progrès dans cet art. Après avoir été quelque temps attaché au chœur de Chichester, il obtint en 1602 une place dans la chapelle royale; mais bientôt il abandonna cet emploi pour entrer dans la musique particulière de la chambre du roi Charles Ier. Tous ceux qui le connurent, dit Fuller, l'aimèrent et le respectèrent à cause de sa droiture et des qualités de son esprit. Son attachement pour le prince qu'il servait l'engagea à prendre les armes en sa faveur. Pour l'éloigner du danger, lord Gerrard le nomma commissaire de l'armée royale; mais l'activité de Lawes lui fit repousser ce poste; il voulut combattre les ennemis de son roi, et se fit tuer au siége de Chester en 1645. Charles Ier fut, dit-on, si affligé de sa perte, qu'il en porta le deuil. La plupart des compositions de ce musicien consistent en fantaisies pour des violes et l'orgue; mais son ouvrage le plus important est une collection de psaumes à trois voix et basse continue, sur la paraphrase de Sandy, qu'il composa conjointement avec son frère Henri, et que celui-ci a publiée en 1648, sous ce titre : *Choice psalms put into music for three voices.* Burney a inséré un des morceaux de cet œuvre dans son Histoire générale de la musique (t. III, p. 405). Quelques-unes des fantaisies de Lawes ont été publiées dans les collections de son temps.

LAWES (Henri), frère du précédent, mais beaucoup plus jeune, naquit à Selisbury en 1600, et apprit la musique sous la direction de Coperario. Au mois de novembre 1625, il reçut sa nomination de musicien de la chapelle royale; quelque temps après, il entra dans la musique particulière du roi Charles Ier. Ami de Milton, il mit en musique quelques poésies de cet homme célèbre, et le *Comus* de l'auteur du *Paradis perdu* fut d'abord composé par Lawes. Depuis lors, plusieurs musiciens anglais y ont adapté de la musique nouvelle. Cette pièce fut représentée en 1634 à Ludlow-Castle, pour l'amusement de la famille du comte de Bridgewater et d'autres gentilshommes du voisinage. Lawes jouait lui-même un rôle dans cet ouvrage, dont la musique n'a jamais été imprimée. Ce musicien continua son service près du roi jusqu'à l'époque de la révolution. Pendant le protectoral, il vécut en donnant des leçons. A l'époque de la restauration, il rentra dans la chapelle, et composa l'antienne du couronnement de Charles II. Il mourut au mois d'octobre 1662, et fut inhumé à l'abbaye de Westminster. Ce musicien a joui pendant sa vie de la réputation d'un artiste de premier ordre, chez les Anglais; sa complainte d'*Ariane* fut longtemps considérée comme un chef-d'œuvre; cependant ce morceau, qui n'est ni un récitatif, ni un air proprement dit, ne justifie pas sa renommée. Burney, qui a examiné les ouvrages de Lawes, assure qu'ils sont dépourvus de mérite, et qu'on n'y trouve ni génie, ni savoir. Cet écrivain en a rapporté quelques airs, dans son Histoire générale de la musique (t. III, p. 406) qui ne méritent pourtant pas la sévérité de ce jugement, car la mélodie n'y est pas dépourvue de naïveté. En 1633, Lawes composa la musique

d'une mascarade qui fut représentée à Whitehall devant le roi et la reine : il reçut cent livres sterling pour cette production. On connaît sous son nom : 1° Mélodies pour les psaumes de Sandy, Londres, 1638, in-fol. Deuxième édition, ibid., 1676, in-8°. L'ouvrage a été réimprimé sous ce titre : *Psalmody for a single voice; being twenty-four Melodies for private devotions, with a bass for voice or instrument*, etc.; Londres, 1789, in-4°. — 2° *Choice psalms put into music for three voices, by Henry and William Lawes brothers and servants to his Majesty*, Londres, 1648. On y trouve des canons à quatre et cinq voix par Henri Lawes. — 3° *Ayres and dialogues for one, two and three voices;* Londres, 1653; liv. 2°, ibid., 1655; liv. 3°, ibid., 1656. L'antienne du couronnement est restée en manuscrit.

LAYOLLE (François de), musicien, né vraisemblablement vers la fin du quinzième siècle. J'ai donné, dans la première et dans la deuxième édition de la *Biographie universelle des Musiciens*, une courte notice sur *Francesco Ajolla*, d'après les renseignements qui m'étaient fournis par le Catalogue des écrivains illustres de Florence, par Poccianti, et par l'*Istoria de' Fiorentini scrittori*, de Negri : M. Farrenc, à qui je suis redevable des soins qu'il a bien voulu donner à la correction des épreuves et de ses bons avis sur les erreurs qui me sont échappées, me fait remarquer que cet *Ajolla* est le même artiste que *Francesco dell' Aiolle*, qui fut le maître de chant et de composition du célèbre artiste Benvenuto Cellini, et dont *Andrea del Sarto* a placé le portrait dans son tableau de l'Adoration des Mages peint à fresque dans le cloître de l'*Annunciata* de Florence (1). C'est aussi le même *Francesco dell' Aiolle* qui est appelé *François de Layolle* dans les recueils de messes et de motets imprimés en France et en Allemagne. Plusieurs considérations me portent à croire que le véritable nom de ce musicien est *de Layolle*, et que Poccianti et Negri ont erré en le faisant naître à Florence : d'abord *dell' Aiolle* n'est pas une forme italienne de nom propre; en second lieu, suivant les autorités de Poccianti et de Negri, il aurait composé de beaux madrigaux qui auraient été publiés en Italie avant qu'il se rendît en France vers 1530; or, dans toutes les grandes bibliothèques publiques et particulières que j'ai visitées en Italie, je puis certifier qu'il n'existe pas un seul ouvrage sous ce nom, et qu'on ne le trouve dans aucun des nombreux recueils publiés à Venise, à Milan et à Rome pour un seul morceau, tandis que les compositions de *François de Layolle* sont imprimées à Venise, à Lyon, à Nuremberg et à Wittenberg; enfin, aucun musicien italien n'est venu se fixer en France dans la première moitié du seizième siècle, car ils étaient alors moins avancés dans l'art que les Belges et les Français : ceux-ci, au contraire, étaient appelés en Italie et y occupaient les premiers emplois dans toutes les chapelles, à cause de leur habileté supérieure dans la pratique de l'art. Je n'hésite donc pas à croire que *François de Layolle* fut un musicien français qui s'établit à Florence au commencement du seizième siècle, où il exerça les fonctions d'organiste et se fit de la réputation par ses talents; qu'il retourna plus tard dans sa patrie, laissant vraisemblablement à Florence un fils, dont il sera parlé dans l'article suivant; et qu'enfin les Florentins ont altéré son nom pour l'ajuster à leurs habitudes de prononciation et à leur orthographe. Quoi qu'il en soit, les compositions connues de ce musicien sont renfermées dans les recueils dont voici les titres : 1° *Motetti del fiore cum quatuor vocibus liber primus. Impressum Lugduni per Jacobum Modernum de Pinguento*, 1532, in-4° obl. — 2° *Tertius liber* (*idem*), *ibid.*, 1539. — 3° *Tertius liber Mottettorum ad quinque et sex voces. Opera et solertia Jacobi Moderni alias dicti Grand Jaques in unum coaetorum et Lugduni... ab eodem impressorum*, 1538, in-4° obl. — 4° *Quartus liber motletorum ad quinque et sex voces*, etc., ibid, 1539. — 5° *Liber quindecim missarum a præstantissimis musicis compositarum; etc., Noribergæ, apud Joh. Petreium*, 1538, petit in-4° obl. On y trouve la messe de Layolle, *Adieu mes amours*, à quatre voix. — 6° *Liber decem missarum, a præclaris et maximi nominis musicis contextus; etc., Jacobus Modernus à Pinguento excudebat Lugduni*, 1540, petit in-fol. Ce recueil renferme les trois messes de Layolle intitulées : *Adieu mes amours, O salutaris hostia; ces fâcheux Sotz*. — 7° *Selectissimarum motetarum, partim quinque, partim quatuor vocum, tomus primus; Noribergæ, apud Joh. Petreium*, 1540, in-4°. — 8° *Tomus tertius psalmorum selectorum; quatuor et quinque, et quidam plurium vocum;* Noribergæ, apud Joh. Petreium, 1542, in 4° obl. — 9° *Bicinia gallica, latina et germanica et quædam fugæ. Tomi duo. Vitebergæ*, Georg. Rhau, 1545, petit in-4° obl. — 10° *Le Parangon des chansons, contenant plusieurs nouvelles et délectables chansons à deux, trois et quatre voix*. Livres 1 à 10. *Lyon, par*

(1) *Vita di Benvenuto Cellini, arrichita d'illustrazioni e documenti inedite dal dottor Francesco Tassi*. Florence, Piatti, 1829, tome Ier, p. 15-16.

Jacques Moderne, dit Grand Jacques, 1540-1543, in-4° obl. Les livres 1, 2, 3, 4 et 5 contiennent des chansons de Layolle à deux, trois et quatre parties. Ici se trouve encore une preuve que ce musicien était né en France, car jamais, au seizième siècle, musicien italien n'a composé de chansons françaises. — 11° *Madrigali a quattro voci del Arcadelt insieme con alcuni madrigali da altri autori, con ogni diligenza stampate et corrette; libri* 1, 2, 3, 4 *et* 5. *In Venetia, nella stampa d'Antonio Gardano*, 1538-1543, in-4° obl. Plusieurs fois réimprimés, ces cinq livres de madrigaux ont eu une dernière édition, chez le même Gardano, depuis 1550 jusqu'en 1560, in-4° obl. On trouve au premier livre de cette collection un madrigal à quatre voix, page 25, et un *Agnus Dei* à trois voix par Franç. Layolle; et dans le second livre, deux madrigaux à quatre voix, par le même, pages 24 et 32. Il est à remarquer que le nom du compositeur est écrit *Francesco Layole* et *Layolle*. Enfin, on trouve des morceaux de cet artiste dans le *Libro llamado Silva de Sirenas de Enriquez de Valderavano;* Valladolid, 1547, gr. in-4°, lequel contient des motets, villancicos, romances, etc., mis en tablature de guitare.

LAYOLLE (Aleman), vraisemblablement fils du précédent, paraît être né à Florence pendant le long séjour de François dans cette ville; car son prénom (*Alamanno*) est plus italien que français. Il est hors de doute qu'il suivit son père en France lorsque celui-ci y rentra; car on voit, par le seul ouvrage connu de lui aujourd'hui, qu'il était organiste à Lyon en 1561; mais plus tard il retourna à Florence, car un curieux document, dont je dois la connaissance à M. Farrenc, le prouve d'une manière irrécusable. Dans un recueil de mémoires manuscrits de Benvenuto Cellini qui se trouve à la bibliothèque *Riccardiana* de cette ville, on lit ce qui suit : « Aujourd'hui 15 janvier 1569, « selon l'usage florentin, et 1570 suivant l'usage « commun (1), commencent à courir, pour « maître Alamanno Aiolle, organiste, les hono- « raires d'un demi-écu par mois (2), dont le « premier payement de trois *lire* et demie sera « fait le 15 février, selon ce qui a été convenu « entre nous, à la condition qu'il viendra chez « moi, *au moins une fois par jour*, pour « donner leçon de clavecin à ma fille *Liperata*, « maintenant âgée de six ans (1). » On connaît d'Aleman Layolle un ouvrage intitulé : *Chansons et Vauxdevilles à quatre voix*; Lyon, Simon Gorlier, 1561, in-4°. On voit dans l'*Advis à un chacun*, placé en tête de la partie de *téneur*, que ce musicien était alors organiste de l'église de Saint-Dizier, à Lyon.

LAYS (François), dont le nom véritable était LAY, chanteur de l'Opéra de Paris, qui a joui d'une brillante réputation, naquit le 14 février 1758, dans un village de l'ancienne Gascogne, nommé *La Barthe de Neslès*. Destiné à l'état ecclésiastique, il entra comme enfant de chœur au monastère de Guaraison, dont le maître de chapelle dirigeait d'assez bonne musique. L'éducation musicale des élèves, dans ces sortes d'écoles, n'était pas brillante, mais solide, et l'on en sortait ordinairement bon lecteur. Lorsque Lays eut atteint l'âge de dix-sept ans, il se rendit à Auch, pour y terminer ses études par un cours de philosophie; mais le goût de la solitude le ramena bientôt à Guaraison, où il se livra à l'étude de la théologie. Il possédait une voix de ténor grave de la plus grande beauté; cet avantage le détourna du dessein qu'il avait eu d'abord d'embrasser l'état ecclésiastique, et il quitta son monastère pour se rendre à Toulouse, dans le but d'y étudier le droit. Il ne resta qu'un an dans cette ville. La beauté de sa voix avait fait du bruit, et déjà l'on s'accordait à classer Lays parmi les plus habiles chanteurs, bien qu'il n'eût que d'assez faibles notions de ce qui constitue l'art du chant. A cette époque, on n'était point en vain propre à contribuer aux plaisirs de la cour : une lettre de cachet porta à l'artiste l'ordre

(1) Jusqu'en 1750 l'année commençait à Florence le 25 mai, au lieu du 1er janvier admis dans la plupart des autres pays depuis la réforme du calendrier.

(2) Pour avoir une notion approximative de la valeur en apparence si minime de ce payement mensuel, il faut faire la comparaison de la valeur du marc d'argent fin monnayé en 1570 avec sa progression ascendante à différentes époques postérieures, et avec le prix des choses nécessaires à la vie; or, le marc d'argent qui valait en 1570 quinze livres ou *lire*, était monté à cinquante-quatre *lire* en 1740, et l'ancienne mesure de blé équivalant à trois hectolitres, qui se payait alors trois *lire*, était montée à quinze *lire*, à la même époque, c'est-à-dire dans la proportion d'un à cinq. La différence est bien plus grande aujourd'hui. Enfin le salaire d'un vicaire de grande paroisse était en 1570 de 76 sous par mois, et une messe se payait 8 sous au curé officiant solennellement. On voit donc qu'à raison de 20 sous par *lire*, le payement d'un demi-écu par mois à Aleman de Layolle était à peu près ce qu'il devait être pour cette époque. (Voyez les tables de l'*Essai sur les monnoies ou reflexions sur le rapport de l'argent et des denrees*, par Dupré de Saint-Maur; Paris, 1746, 1 vol. in-4°.)

(1) A maestro Alamanno Aiolle, organista questo di 15 di gennajo 1569, secondo Firenze, che secondo la chiesa siamo nel 70, comincia la sua provisione di uno mezzo scudo il mese, che la prima paga gli viene a di 15 di febbrajo, sono lire tre e mezzo d'accordo : e il detto prometta di venire una volta il manco ogni giorno a casa mia a dar lezione di sonare di gravicembolo alla Liperata mia figliuola, quale è della età di sei anni appunto.

de se rendre à Paris pour y être essayé à l'Opéra. Il arriva dans cette ville au mois d'avril 1779, et ses débuts eurent lieu au mois d'octobre de la même année.

La première fois que Lays se fit entendre à l'Académie royale de musique, ce fut à la fin d'un ballet, dans un air de Berton père, qui commence par ces mots :

> Sous les lois de l'hymen
> Quand l'amour nous engage,
> Etc. . . . .

La beauté de son organe assura son succès. Le rôle du *Seigneur bienfaisant*, qui fut écrit pour lui, le classa bientôt parmi les chanteurs les plus en vogue. En 1780, il fut attaché aux concerts de la reine, et il y chanta jusqu'en 1791. Ses succès au concert spirituel n'avaient pas moins d'éclat qu'à l'Opéra ; il s'y faisait souvent entendre avec la fameuse Mme Saint-Huberty, et les amateurs de l'époque s'extasiaient sur l'expression de ces deux coryphées du bon goût. Comme acteur, Lays avait néanmoins peu de succès, quoiqu'il eût joué les principaux rôles des opéras de Gluck, de Piccinni et de Sacchini, mais celui de *Panurge*, écrit pour lui par Grétry, lui fut si favorable, qu'il fit oublier ses défauts. Le rôle du marchand d'esclaves dans la *Caravane*, et celui d'*Anacréon*, mirent le sceau à sa réputation. La beauté de sa voix se conserva jusque dans un âge avancé; ce ne fut qu'après quarante-trois années de service qu'il se retira de l'Opéra, au mois d'octobre 1822. Deux ou trois ans après, il reparut dans une représentation au bénéfice d'un de ses anciens camarades; mais il était alors âgé de soixante-six ans, et il ne parut plus que l'ombre de lui-même.

Lays avait embrassé avec chaleur les principes de la révolution de 1789. Au mois de septembre 1792, il alla protester au conseil général de la commune de son zèle pour la liberté et l'égalité ; puis, en 1793, il parcourut les provinces du Midi en missionnaire ardent du système de la terreur, et se rangea à Bordeaux parmi les ennemis de la faction des Girondins. Il paraît que des tracasseries lui furent suscitées au théâtre, en haine de ses principes, car il crut devoir se défendre dans un petit écrit devenu d'une excessive rareté, et qui a pour titre : *Lays, artiste du théâtre des Arts, à ses concitoyens*, Paris, 1793, 23 pages in 8°. Toutefois, aux différentes époques de réaction, il ne fut point inquiété, et la seule vengeance qu'on tira de son radicalisme fut de l'obliger à chanter sur la scène *le Réveil du Peuple*, après le 9 thermidor (1794), et des couplets pour les Bourbons le 10 avril 1814, devant les souverains alliés.

Lays avait été nommé professeur de chant au Conservatoire de Paris, le 9 novembre 1795; il en remplit les fonctions jusqu'au mois de septembre 1799; mais à cette époque, des discussions s'élevèrent entre l'administration de cette école et celle de l'Opéra, et pour ne point y prendre part, il se retira. En 1819, il rentra à l'*École royale de chant et de déclamation*, dont l'organisation avait succédé à celle du Conservatoire; mais le désir de jouir enfin du repos dont il sentait le besoin après de si longs travaux, lui fit demander sa retraite définitive : il l'obtint au mois de décembre 1826. Ce fut alors qu'il partit de Paris pour aller se fixer dans une habitation sur les bords de la Loire, au village d'Ingrande, à quelques lieues d'Angers : ses dernières années s'y écoulèrent en paix. Il est mort dans ce lieu, le 30 mars 1831, à l'âge de soixante-treize ans. Il avait été premier chanteur de la chapelle de Napoléon, depuis 1801 jusqu'en 1815; mais après la deuxième restauration, on lui fit un crime de son ancienne exaltation républicaine, et son emploi lui fut ôté.

Malgré l'enthousiasme qu'il a longtemps excité parmi les habitués de l'Opéra, Lays n'était pas un grand chanteur : on peut même dire qu'il ignorait les éléments de l'art du chant. Sa vocalisation était lourde; il n'avait point appris à égaliser les registres de sa voix, et quand il passait des sons de poitrine à ceux de la voix mixte, c'était par une transition subite d'un organe formidable à une sorte de voix flûtée d'un effet plus ridicule qu'agréable. Il affectait cependant de se servir de cet effet, qui, de son temps, faisait pâmer d'aise les amateurs de profession. La plupart des ornements de son chant étaient surannés et de mauvais goût; mais, malgré ces défauts, la beauté de sa voix lui faisait des partisans de presque tous ses auditeurs, et il n'y avait guère de succès possible pour un opéra, si Lays n'y avait un rôle. Au reste, il avait de la chaleur et savait animer un morceau de musique : ses défauts étaient ceux de son temps, car il n'y avait pas en France d'école de chant à l'époque où il débuta. S'il fût venu plus tard, avec sa belle voix et sa connaissance de la musique, il aurait pu devenir un chanteur distingué.

LAZZARI (Albert), carme et compositeur né à Venise, fut maître de chapelle en cette ville, dans la première moitié du dix-septième siècle. Il a publié plusieurs ouvrages de sa composition, entre autres : 1° *Armonie spirituali Concertate a* 1, 2, 3, 4, 5 *e* 6 *voci, con litanie della B. V. à* 4 *e* 8 *voci se piace. lib.* 1 *e* 2, op. 2;

Venise, Bart. Magni, 1637. — 2° *La Gloria di Venezia ed altre musiche a voce sola con il basso continuo*, op. 3; Venise, 1637, in-4°.

LAZZARINI (Scipion), né à Ancône en 1641, entra dans l'ordre des Ermites de Saint-Augustin, ou Prémontres, et fut professeur de théologie. Il cultiva la musique avec succès, et fit imprimer plusieurs ouvrages de sa composition, parmi lesquels on remarque : 1° *Motetti a due e tre voci op. 2;* Ancône, Claude Percimineo, 1674. — 2° *Salmi vespertini a tre e cinque voci, con due violini*, op. 3; ibid. 1675.

LAZZARINI (Gustave), bon ténor italien, né à Padoue, ou, selon d'autres renseignements, à Vérone, vers 1765, débuta à Lucques en 1789, et s'y fit applaudir dans l'*Ifigenia in Aulide* de Zingarelli. En 1794 il chanta à Milan, pendant la saison du carnaval, avec Mme Grassini et Marchesi, dans l'*Artaserse* du même compositeur et le *Demofoonte* de Portogallo. Son talent se soutint a côté de ces grands artistes; épreuve difficile que peu de chanteurs auraient pu subir. L'année suivante il fut engagé de nouveau dans cette ville; en 1798, il y retourna encore, pour chanter *Gli Orazi* de Cimarosa, et le *Meleagro* de Zingarelli, avec La Riccardi et Crescentini. En 1801 il fut un des acteurs qui composèrent la troupe de l'*Opera buffa* de Paris. Il y chanta avec Mmes Strinasacchi et Georgi Belloc. Déjà sa voix avait perdu sa fraîcheur, mais on reconnaissait en lui un talent supérieur dans l'art du chant et un musicien excellent. Il eut à Paris Nozzari pour successeur, en 1803. Son portrait a été gravé dans cette ville par Nitôt Dufrêne, acteur de l'Opéra. Lazzarini a publié deux œuvres d'ariettes italiennes avec accompagnement de piano, Paris, Carli, et une pastorale, idem, ibid.

LAZZARINI (Alexandre), prélat romain attaché au service du pape Pie VII, naquit à Rome, en 1769. Il accompagna le saint Père en France lorsqu'il vint sacrer Napoléon empereur des Français, et une seconde fois, lorsque le chef de l'Église fut conduit en exil à Fontainebleau. De retour à Rome, en 1814, monsig. Lazzarini y reprit le cours de ses études et de ses travaux littéraires. On a de lui un curieux traité de l'usage des cloches chez les anciens Hébreux et chez les autres peuples de l'Orient, sous ce titre : *De vario tintinnabulorum usu apud Hebræos et Ethnicos;* Rome, 1822, 2 vol. in-8°. Cet ouvrage est rempli de recherches intéressantes, et se recommande par une érudition solide.

LEACH (....), musicien anglais, vraisemblablement attaché à quelque église de Londres, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié : 1° *Hymns and psalmtunes for the use of churches, chapels and sundry schools. Book 1 and 2*; Londres, Preston. — 2° *Collection of Hymnstunes and anthems adapted for a full choir, publishing in numbers*; ibid. — 3° Trios pour deux violons et basse, ibid.

LÉAUMONT (Le chevalier DE), officier au régiment de Neustrie, vivait à Paris, vers la fin du dix-huitième siècle. Il y fit graver, en 1786, un duo concertant pour violon et violoncelle.

LEBÈGUE (Antoine-Nicolas). *Voyez* BÈGUE (LE).

LE BESNIER (L'abbé Anicet), chanter de l'église paroissiale de Saint-Ouen, à Rouen, a fait imprimer un livre intitulé *Manuel du chantre*, Rouen, Mégard, 1839, in-8°, et un recueil de cantiques qui a pour titre : *Chants du mois de Marie*, en l'église paroissiale de Saint-Ouen, recueillis par l'abbé Anicet Le Besnier; Rouen, Mégard, 1840, in-12 de 72 pages.

LEBEUF (l'abbé Jean), chanoine et sous-chantre de l'église cathédrale d'Auxerre, naquit en cette ville le 6 mars 1687. Homme simple, modeste et laborieux, il n'a laissé d'autres matériaux pour l'histoire de sa vie que ses ouvrages où l'on remarque beaucoup plus d'érudition que de goût et de style. L'Académie des inscriptions et belles-lettres le choisit, en 1740, pour remplacer Lancelot. Le pape Benoît XIV, après avoir vu son *Martyrologe d'Auxerre*, en fut si satisfait, qu'il fit proposer à l'auteur de se rendre à Rome; mais la mauvaise santé de l'abbé Lebeuf fut un obstacle à ce voyage. Il mourut le 10 avril 1760, à l'âge de soixante-treize ans. On porte à près de cent quatre-vingts le nombre de dissertations et d'ouvrages de tout genre dus aux recherches de cet infatigable savant. Je ne parlerai ici que de ce qui a quelque rapport à l'histoire de la musique dans ses travaux; on y distingue : 1° *Remarques sur le chant ecclésiastique* (dans le *Mercure de France*, septembre 1725, p. 1897.) — 2° *Lettre contre la nouvelle manière de noter le plain-chant, inventée par M. de Motz* (*Mercure* de février 1728, p. 217). — 3° *Règles pour la composition du plain-chant* (ibid., juin 1728, 1er volume, p. 1162; 2me vol. pag. 1300). — 4° *Réflexions sur la nouvelle manière de noter le plain-chant, inventée par M. de Motz* (ibid., novembre 1728, p. 2230, et décembre, 1er vol., p. 2271). — 5° *Réponse aux questions proposées dans le Mercure de novembre 1728, à l'occasion de quelques contestations musicales formées à Troyes en Champagne* (ibid., mai 1729, p. 844). On trouve dans le catalogue de Falconet (tome 1er, p. 477, n° 8355) l'indication d'un ouvrage de

l'abbé Lebeuf, sous ce titre : *Mémoire de Jean Lebeuf sur le plain-chant*, 1729, in-12. Il est vraisemblable que ce n'est qu'un tirage à part de ce qu'il avait publié sur cette matière, en 1728, dans le *Mercure de France*. — 6° *Lettre sur les orgues, à l'occasion de ce qui est dit de celles de la cathedrale d'Albi dans le Mercure de juillet* 1737 (ibid., août 1737, page 1750). — 7° *Recueil de divers écrits pour servir d'éclaircissements à l'histoire de France et de supplément à l'histoire des Gaules;* Paris, 1738, 2 vol. in-12. Cet ouvrage est formé de la réunion de plusieurs dissertations envoyées précédemment par l'auteur à différentes académies. Parmi ces morceaux historiques, on remarque au premier volume une *Dissertation sur le lieu où s'est donnée en* 841 *la bataille de Fontenay*. Après avoir éclairci le point principal de la discussion, Lebeuf y rapporte une pièce très-curieuse sur la bataille de Fontenay, ou Fontanet, qui est du temps de cet événement. Cette pièce, en vers trochaïques, existe dans un manuscrit de Saint-Martial de Limoges qui est à la Bibliothèque impériale, à Paris, n° 1154. Elle est composée de différentes strophes qui, ainsi que l'a remarqué Lebeuf, sont dans le style des complaintes latines. Cette pièce commence ainsi :

VERSUS DE BELLA QUÆ FUIT ACTA FONTANETO.

Aurora cum primo mané
Tetram noctem dividens,
Sabbatum non illud fuit,
Sed saturni dolium ;
Etc.

Lebeuf la rapporte en entier (pag. 165-168, vol. 1). Il a bien vu par les caractères de notation saxonne (*neumes*), placée au-dessus des vers de la première strophe, que c'est une sorte de romance historique; mais ces caractères ont été pour lui un mystère impénétrable. J'ai traduit en notation moderne ce morceau, l'un des plus curieux et des plus intéressants de l'histoire de la musique (Voyez la planche du *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, en tête de la première édition de la *Biographie universelle des Musiciens*.)

Une dissertation pleine de recherches sur l'état des sciences et des arts au temps de Charlemagne se trouve au commencement du deuxième volume; elle renferme des détails qui ne sont pas sans intérêt pour l'histoire de la musique, particulièrement sur Remi-d'Auxerre et Hucbald.

— 8° *Dissertations sur l'histoire ecclésiastique et civile de Paris, suivie de plusieurs éclaircissements sur l'histoire de France*, Paris 1739-1743, 3 vol. in-12. On trouve dans le deuxième volume de cette collection une bonne *Dissertation sur l'état des sciences en France depuis la mort du roi Robert jusqu'à celle de Philippe le Bel.* Lebeuf y a réuni quelques renseignements sur la situation de la musique française depuis l'an 1031 jusqu'en 1304; mais il n'a pas connu toutes les sources où il pouvait puiser. — 9° *Traité historique et pratique sur le chant ecclesiastique avec le directoire qui en contient les principes et les règles, suivant l'usage présent du diocèse de Paris, et autres. Précedé d'une nouvelle méthode pour l'enseigner et l'apprendre facilement*, Paris, 1741, in-8°. Les règles de plain-chant qu'on trouve dans cet ouvrage ne sont point de l'abbé Lebeuf; elles avaient été composées vers la fin du dix-septième siècle par l'abbé Chastelain, chanoine de Notre-Dame et ami de Brossard, pour être placées en tête de l'ancien antiphonaire de Paris. La partie historique seule, jusqu'à la page 150, appartient à l'abbé Lebeuf; elle contient des choses curieuses qu'on ne trouve point dans la plupart des ouvrages sur la même matière. Toutefois ce livre a été trop vanté : l'abbé Lebeuf n'avait presque aucune connaissance de l'histoire du plain-chant en Italie et en Allemagne. Il avait été chargé de travailler en 1744 au nouvel antiphonaire et au nouveau graduel de Paris : ce fut ce qui le jeta dans ces recherches qu'il avait déjà ébauchées autrefois.

LEBLAN ou **LE BLAN** (P.-J.), carillonneur de la ville de Gand et compositeur, ne m'est connu que par une note de la *Bibliographie Gantoise*, de M. Ferd. Vanderhaegen, p. 190, où un article du catalogue Van de Poele (imprimé à Gand en 1816, p. 45, n° 193) est cité de cette manière : *Livre de clavecin, par P. J. Le Blan, carillonneur de la ville de Gand.* Cet ouvrage, dont on n'indique pas la date dans le catalogue, était relié avec le traité de musique de Jean Van der Elst (*voy.* ce nom) intitulé *Den Ouden ende Nieuwen Grondt Van de Musijke Bevangehende*. (Gand, Maximilien Graet, 1662, in-4°.)

LEBLANC (HUBERT), docteur en droit et amateur de musique, qui jouait bien de la basse de viole, vécut à Paris dans la première moitié du dix-huitième siècle. C'était un homme d'un caractère bizarre, qui, dans son admiration pour la basse de viole, ne connaissait rien qui pût lui être comparé, et qui voyait avec chagrin l'abandon de cet instrument se préparer par la vogue qu'obtenaient en France le violon et le violoncelle. Il écrivit à ce sujet un livre singulier, intitulé : *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncel* (sic). Amsterdam, 1740, in-12. Il y traite le

violon d'orgueilleux, d'arrogant, visant à l'empire universel de la musique; quant au violoncelle, c'est, dit-il, un pauvre hère, qui se cache tout honteux derrière le clavecin, *et dont la condition est de mourir de faim*. Le style du livre est digne des pensées. Leblanc n'avait pu trouver à Paris de libraire pour une telle production; il fut obligé d'envoyer son manuscrit à Amsterdam. Lorsqu'il apprit que Pierre Mortier consentait à l'imprimer, il en fut si transporté de joie, qu'il partit pour la Hollande en l'état où il se trouvait quand la nouvelle lui parvint, c'est-à-dire en robe de chambre, en pantoufles, et en bonnet de nuit.

LEBLANC (....), violoniste et compositeur français, né vers 1750, fut d'abord chef d'orchestre au *Théâtre Comique et Lyrique*, à Paris, lequel prit ensuite le titre de *Théâtre des Jeunes Artistes*. Il occupait cette place en 1791. Plus tard, il fut attaché au *Théâtre d'Émulation*, en qualité de compositeur des opéras et pantomimes; il conserva cet emploi jusqu'en 1801. Descendant presque toujours dans des positions pires, il fut ensuite obligé d'accepter une place de second violon au *Théâtre sans prétention* du boulevard du Temple, et enfin, dans ses dernières années, il fut réduit à copier de la musique. Il est mort à Paris, dans une situation malheureuse et dans un âge fort avancé. Les premières compositions de Leblanc semblaient lui promettre une carrière plus heureuse; on y remarquait du talent, et leur succès n'avait pas été sans éclat; mais il écrivit presque tous ses ouvrages pour les petits théâtres, où rien ne saurait avoir une longue existence. Son premier opéra, joué au théâtre des Beaujolais, en 1787, était intitulé : *La Noce Béarnaise;* il eut un succès de vogue. Vinrent ensuite *Gabrielle et Paulin*, au même théâtre, 1788; *La Folle gageure*, au théâtre *Comique et Lyrique*, 1790; *Rosine et Zely*, au même théâtre, 1790; *Le Berceau de Henri IV*, en deux actes, au même théâtre; *Nicodème dans la lune*, en trois actes, au même théâtre, qui fit courir tout Paris aux boulevards pendant plus d'une année; *Télémaque*, pantomime dialoguée, avec des morceaux de chant, une ouverture et des entr'actes, au *Théâtre d'Emulation*, en 1797. Leblanc a écrit aussi la musique d'une très-grande quantité de pantomimes, de mélodrames et de ballets pour la plupart des théâtres des boulevards.

LEBLICQ (Charles-Théodore), né à Bruxelles, le 25 août 1833, fut admis au Conservatoire de cette ville en 1851, et y fut élève de l'auteur de ce dictionnaire pour la composition. En 1855 et 1857, il prit part aux grands concours de composition musicale, institués par le gouvernement, sans y obtenir ni premier ni second prix. En 1856, M. Leblicq fit exécuter à l'église Sainte-Gudule une messe solennelle avec orchestre, et dans l'année suivante il y donna un salut ou l'on remarqua de bonnes choses. Il s'est fixé à Paris en 1859, et a fait représenter au Théâtre-Lyrique, le 6 décembre 1861, *La Tyrolienne*, opéra-comique en un acte, dont les journaux ont fait l'éloge en citant ses mélodies naturelles, son harmonie distinguée et son instrumentation élégante.

LEBLOND (Gaspar Michel, surnommé), abbé et savant antiquaire, naquit à Caen, le 24 nov. 1738. Venu à Paris, il s'y fit bientôt connaître avantageusement, et ne tarda pas à être nommé sous-bibliothécaire à la Bibliothèque Mazarine. En 1772, il fut reçu à l'Académie des Inscriptions, où il lut de savants mémoires sur divers objets d'antiquité. Pendant la Révolution, Leblond ayant été nommé membre de la commission temporaire des arts, profita de cette circonstance pour enrichir la Bibliothèque Mazarine d'environ 50 mille volumes. Au mois de mai 1791, le directoire du département de Paris le nomma conservateur de la même bibliothèque; il devint ensuite membre de la classe des antiquités, lors de la première formation de l'Institut. Après l'établissement du gouvernement impérial, il se retira à l'Aigle, où il mourut le 17 juin 1809, à l'âge de soixante et onze ans. Il ne s'agit point ici de ses travaux littéraires; je ne le cite que pour une compilation relative à la musique. Lié d'amitié avec l'abbé Arnaud, il s'intéressa à la querelle des Gluckistes et des Piccinnistes, et publia la collection des pièces qui avaient paru sur cette dispute, sous le titre de : *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par le chevalier Gluck;* Paris, 1781, in-8°.

LEBOEUF. *Voy.* **BOEUF** (LE).

LEBORNE, musicien français du quatorzième siècle, fut attaché à la maison de Louis X, dit le Hutin, roi de France, en qualité de joueur de psaltérion, ainsi qu'on le voit par une ordonnance de l'hôtel de ce prince, en date de 1315, au chapitre des *Ménestrels* (*voy.* la *Revue musicale*, t. XII, p. 194).

LEBORNE (Aimé-Ambroise-Simon), fils d'un artiste dramatique, est né à Bruxelles, le 29 décembre 1797. Ses premières études musicales ont été faites à l'école gratuite de Versailles, où la classe de musique était dirigée par Desprez, ancien musicien de la chapelle du roi. M. Leborne y obtint les premiers prix dans les années 1809 et 1810. A cette époque, son père entra au *théâtre de l'Impératrice*

(Odéon). Le jeune Leborne le suivit à Paris; il fut admis comme élève au Conservatoire le 8 janvier 1811, et entra dans une classe de solfége. Déjà bon lecteur de musique, il eut bientôt fini son cours de cette partie élémentaire de l'art, et le 26 octobre 1812 il commença l'étude de l'harmonie dans la classe de Berlon; mais il reçut toutes ses leçons de Dourlen, alors répétiteur de cette classe, et plus tard professeur. Au mois d'octobre de l'année suivante il devint élève de Cherubini, pour le contrepoint et la composition. En 1818, il concourut à l'Institut de France et y obtint le second grand prix de composition musicale; deux ans après il se présenta de nouveau au même concours et l'emporta sur ses émules. Le premier grand prix lui fut décerné, et pendant les années 1821, 1822 et 1823, il voyagea en Italie et en Allemagne, en qualité de pensionnaire du gouvernement. De retour à Paris, il s'est livré à des travaux de composition; le 23 février 1828 il a fait représenter au théâtre de l'Opéra-Comique *Le Camp du drap d'or*, opéra en trois actes, composé en société avec Batton et Rifaut; cet ouvrage n'a pas été favorablement accueilli par le public. Dans la même année M. Leborne a écrit quelques morceaux importants de *La Violette*, opéra de M. Carafa, représenté le 7 octobre 1828. Le 15 juin 1833, il a fait jouer au *Théâtre de la Bourse* l'opéra-comique intitulé : *Cinq ans d'entr'acte*, en deux actes. Cet ouvrage a été suivi de *Lequel*, opéra-comique en un acte, représenté au même théâtre, le 21 mars 1838. Successivement répétiteur de solfége au Conservatoire, en 1816, et professeur de la même classe, en 1820, M. Leborne a été appelé à remplacer Reicha comme professeur de composition dans la même école, le 13 août 1836. Le 1[er] janvier 1829, il a remplacé à l'Opéra Lefebvre, son beau-père, en qualité de bibliothécaire et d'entrepreneur de la copie, et le titre de bibliothécaire de la chapelle du roi lui a été donné en 1834. Professeur de mérite et possédant les excellentes traditions pratiques de l'ancienne école d'Italie, qu'il a reçues de Cherubini, M. Leborne a formé de bons élèves, dont plusieurs ont été couronnés dans les concours de l'Institut. On lui doit une nouvelle édition du *Traité d'harmonie* de Catel, avec de nombreuses additions, non dans le système, mais en ce qui concerne la pratique (Paris, Brandus et C[ie], 1848, gr. in-4°.)

LEBOUC (Charles-Joseph), violoncelliste distingué et compositeur, est né à Besançon, le 22 décembre 1822. Après avoir appris la musique et le violoncelle dans le lieu de sa naissance, il se rendit à Paris à l'âge de dix-huit ans, et fut admis au Conservatoire, en 1840, comme élève de M. Franchomme pour son instrument. Ses professeurs pour la composition furent Colet et Halévy. Après avoir obtenu le premier prix de violoncelle au concours de 1842, un second prix d'harmonie en 1843, un premier prix de cette science dans l'année suivante et des accessits de contrepoint, M. Lebouc entra à l'orchestre de l'Opéra en 1844 et y resta attaché jusqu'en 1848. Élu membre de la Société des concerts du Conservatoire en 1842, il en a été secrétaire dans les années 1856 et 1860. Fondateur des *Soirées de musique classique*, où l'on entend exécuter par de bons artistes de la musique instrumentale de chambre et des morceaux de chant tirés d'opéras et d'oratorios, M. Lebouc a vu prospérer cette institution. Les ouvrages gravés de cet artiste sont : op. 1 : Fantaisie pour violoncelle sur des motifs des *Mousquetaires de la reine;* Paris, Brandus. — Op. 3 : Trio de concert sur des motifs de Rossini pour piano, violon et violoncelle; ibid. — Op. 4 : *La Vision de sainte Cécile*, mélodie pour soprano ou ténor, avec accompagnement de violoncelle obligé et de piano; Paris, Girod. — Op. 5 : Duo sur des mélodies d'A. Gouffé pour piano et violoncelle ou violon; *ibid.* — Op. 6 : Nocturne sur *Plaisir d'amour* de Martini, pour piano et violoncelle ou violon; *ibid.* — Op. 7 : *Souvenirs d'Italie*, fantaisie pour violoncelle avec accompagnement de piano; *ibid.* — Op. 8 : Duo sur des motifs de Gluck pour piano et violoncelle; Paris, Lemoine. — Op. 9 : *Mazurka* pour violoncelle; Paris, Girod. — Op. 10 : *Ave verum* à une voix, avec accompagnement de violoncelle et orgue; *ibid.* — Méthode de violoncelle; Paris, Lemoine.

LE BOURGEOIS (Pierre-Auguste), compositeur né à Versailles, au mois de juin 1799, suivant les registres du Conservatoire de Paris, et d'après celui des inscriptions des concours de l'Institut, au mois d'octobre de la même année, commença l'étude de la musique dans le lieu de sa naissance, sous la direction de Matthieu (*voyez* ce nom); puis il fut admis au Conservatoire comme élève du cours d'harmonie professé par Dourlen. Devenu élève de Lesueur, pour la composition, il concourut à l'Institut en 1823, pour le grand prix, qui lui fut décerné par la classe des Beaux-arts, après l'examen et l'audition de sa cantate intitulée *Geneviève de Brabant*. Cet ouvrage fut exécuté à la séance de cette Académie, au mois d'octobre de la même année. Devenu pensionnaire du gouvernement à ce titre, il partit pour Rome; mais peu de jours après son arrivée, il

mourut au mois de mars 1824, avant d'avoir accompli sa vingt-cinquième année, laissant en manuscrit beaucoup de compositions vocales et instrumentales.

LEBRETON (Joachim). *Voyez* **BRETON** (LE).

LEBRUN, ou LEBRUNG (Jean), prêtre et musicien, né dans la seconde moitié du quinzième siècle, fut attaché à la chapelle du roi de France Louis XII, suivant un compte de la maison de ce prince qui se trouve dans un volume manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris (n° F, 540 du supplément). Il était chantre en voix de basse. Les troisième et quatrième livres des *Motetti de la Corona* publiés par Petrucci de Fossombrone, en 1519, en contiennent deux à quatre voix, sous le nom de *Lebrung*. On trouve aussi le motet à 4 voix, *Saul, Saul, quid me*, du même artiste, dans le recueil intitulé : *Fior de motelli e canzoni novi composti da diversi eccellentissimi Musici*, et imprimé à Rome, par Jacques Junte, en 1523. Le recueil de Georges Forster, qui a pour titre *Selectissimarum Motetarum partim quinque partim quatuor vocum Tomus primus* (Norimbergæ, J. Petrejus, 1540), renferme deux motets de Lebrun. Enfin, on trouve des compositions du même dans le cinquième livre de la collection d'Attaingnant (Paris, 1536), ainsi que dans le huitième livre, et dans le septième livre de chansons à 5 et 6 parties publié par Tilman Susato (Anvers, 1545).

LEBRUN (Louis-Auguste), hautboiste célèbre, naquit à Manheim en 1746, et non en 1752, comme le dit Lipowsky dans son Dictionnaire des musiciens de la Bavière. A peine parvenu à l'âge de vingt et un ans, il était déjà cité pour son habileté extraordinaire dans son pays, où les virtuoses sur le hautbois ne sont pas rares. En 1767 il entra dans la musique de l'électeur de Bavière, à Munich, et le prince, qui aimait beaucoup son talent, lui accorda un traitement de quinze cents florins. En 1775 il épousa Françoise Danzi, sœur du compositeur de ce nom; ce fut à dater de cette époque que son nom acquit de la célébrité, parce que, voyageant avec sa femme, artiste du premier ordre pour le chant, il put donner avec elle des concerts dans les plus grandes villes de l'Europe. Ayant obtenu des congés, il visita Berlin, Vienne, Londres, Paris : partout il recueillit des témoignages d'admiration. Son premier voyage à Londres eut lieu en 1781; il y retourna en 1785, et chaque fois il y excita autant d'étonnement que de plaisir. Mais c'est surtout à Paris, où il se trouvait en 1784, que son talent fit naître les émotions les plus vives et qu'il recueillit les applaudissements les plus flatteurs. Des offres avantageuses lui furent faites pour qu'il se fixât en cette ville; mais fidèle à ses engagements avec son prince, il rejeta toutes les propositions du même genre qui lui furent faites. Malheureusement cet artiste si distingué n'eut qu'une courte carrière; il mourut à Berlin, le 16 décembre 1790, à l'âge de quarante-quatre ans. Lebrun s'est fait connaître comme compositeur par les ouvrages suivants : 1° Six trios pour hautbois, violon et basse, ou 2 violons et basse, op. 1, Offenbach, André. — 2° Duos faciles pour 2 flûtes; Paris, Naderman. — 3° Concertos pour hautbois et orchestre; n° 1 (en *ré* mineur), Offenbach, André; Paris, Omont; n° 2 (en *sol* mineur); n° 3 (en *ut*); n° 4 (en *si* bémol); n° 5 (en *ut*), Paris, Sieber et Omont; n° 6 (en *fa*), Paris, Omont; n° 7 (en *fa*), Paris, Sieber. — 4° Trios pour hautbois, violon et basse, op. 2, Paris, Sieber.

LEBRUN (Françoise), femme du précédent et fille du bassiste Danzi, naquit à Manheim en 1756. La nature l'avait douée d'une voix aussi remarquable par la pureté des sons que par son étendue; dans les notes élevées, elle atteignait sans peine au contre-*fa*. L'étude développa ses belles qualités et compléta un des plus beaux talents de cantatrices que l'Allemagne ait produits. A peine âgée de seize ans, Mlle Danzi se fit entendre pour la première fois en 1771, et charma toute la cour. L'année suivante elle fut engagée à l'Opéra de Manheim. Devenue la femme de Lebrun, elle partit avec lui pour l'Italie, et chanta à Milan, en 1778, dans l'opéra de Salieri *Europa riconosciuta*. Sa voix admirable, dont l'étendue était de deux octaves, et sa facile vocalisation, excitèrent parmi les Milanais des transports d'enthousiasme, malgré les intrigues de la Balducci, prima donna du théâtre de *la Scala*. Mme Lebrun obtint un succès égal à Londres, dans les années 1781 et 1783. De retour à Munich en 1785, elle y chanta pendant tout l'hiver, puis elle retourna en Italie l'année suivante, et obtint à Venise et à Naples de brillants succès comme dans toutes les villes qu'elle avait visitées. Pendant les années 1788 et 1789, elle chanta à Munich dans l'*Idoménée* de Mozart, dans l'*Armide* de Prati, et dans le *Castor et Pollux* de Vogler. Engagée à Berlin, elle partit au mois de décembre 1790 pour cette ville; mais à peine y était-elle arrivée, qu'elle perdit son mari. Le chagrin qu'elle en éprouva lui causa une maladie de langueur, dont elle mourut le 14 mai 1791. Mme Lebrun possédait

aussi un talent remarquable sur le piano, et composait avec goût pour cet instrument. Elle a publié à Offenbach, en 1783, des sonates de piano avec accompagnement de violon, et des trios pour piano, violon et basse ou il y a de jolies mélodies et le mérite d'une facture facile.

Mme Lebrun eut deux filles. L'aînée (Sophie), née à Londres le 20 juin 1781, eut de la célébrité comme pianiste. Après avoir étudié la musique sous la direction de Knecht, elle reçut des leçons de Streicher pour le piano, et de Schlett pour l'harmonie. Douée d'un sentiment vif et profond, et possédant un mécanisme facile, elle voyagea avec succès et fit admirer la perfection de son jeu en France, en Allemagne et en Italie. Le 18 avril 1799 elle épousa Dulken, facteur de pianos à Munich; c'est surtout sous le nom de *Mme Dulken* qu'elle acquit de la renommée. Elle a composé des sonates et d'autres pièces pour le piano, mais elle n'en a rien publié.

Rosine, seconde fille de Mme Lebrun, naquit à Munich, le 13 avril 1785. Après avoir reçu des leçons de Streicher pour le piano, elle fit des études de chant sous la direction de son oncle, le maître de chapelle Danzi. Ses débuts annoncèrent un talent distingué; mais ayant épousé l'acteur de la cour Stenzsch, le 30 novembre 1801, elle renonça à chanter l'opéra pour jouer la comédie, où elle a montré du talent.

LEBRUN (Jean), virtuose sur le cor, naquit à Lyon le 6 avril 1759. Fils d'un amateur instruit dans la musique, il apprit fort jeune les éléments de cet art, et se forma presque seul sur le cor un talent déjà remarquable avant qu'il eût atteint sa vingtième année. En 1783, il se rendit à Paris, où Rodolphe lui donna quelques conseils, puis il reçut des leçons de Punto. Jamais peut-être il n'a existé un corniste qui eût une puissance de lèvres comparable à celle de Lebrun pour monter jusqu'aux notes les plus élevées, avec une pureté de son et une sûreté d'attaque qui n'étaient jamais en défaut. Je l'ai entendu en 1802; il exécutait alors en se jouant des difficultés qui auraient été inabordables pour tout autre artiste. En 1786, il entra à l'orchestre de l'Opéra en qualité de premier cor, et il occupa cette position jusqu'en 1792. Les troubles de la révolution le déterminèrent alors à passer en Angleterre; mais il y resta peu de temps, car dans la même année il entra dans la chapelle Royale de Berlin, en remplacement de Palsa, décédé. En 1802, il obtint un congé et fit un voyage sur le Rhin, en Hollande et dans la Belgique. Après la bataille de Jéna, il quitta définitivement la Prusse, comme tous les membres étrangers de la chapelle congédiée, et retourna à Paris. Son originalité, le peu d'ordre qu'il y avait dans sa conduite, et surtout ses dédains pour les autres artistes du même genre que lui ne lui firent pas d'amis; il ne put parvenir à se placer. Déjà il n'était plus jeune et n'avait plus au même degré les qualités brillantes qui avaient fait autrefois ses succès; il tomba dans la misère, et de désespoir il se donna la mort par l'asphyxie, en 1809. Lebrun avait inventé une sourdine composée d'un cône de carton ouvert à son sommet et percé d'un trou à sa base: en l'introduisant dans le pavillon du cor, il tirait de cette sourdine quelques beaux effets dans l'*adagio*. Il avait composé plusieurs concertos fort difficiles qu'il exécutait dans ses concerts, mais il n'en a rien fait imprimer. C'est Lebrun qui a fourni à Framery les matériaux de l'article *Cor*, inséré dans l'*Encyclopédie méthodique*.

LEBRUN (Louis-Sébastien), compositeur, né à Paris le 10 décembre 1764, entra comme enfant de chœur à la maîtrise de Notre-Dame, à l'âge de sept ans, et y apprit la musique et la composition. Après douze années d'études dans cette école, il en sortit en 1783, pour remplir, à l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, les fonctions de maître de chapelle; mais trois ans après, ses amis le décidèrent à entrer au théâtre, où l'on croyait que sa voix de ténor pouvait lui procurer des succès. Il débuta à l'Opéra, au mois de mars 1787, par le rôle de Polynice, dans *Œdipe à Colone*. L'événement ne justifia pas les espérances qu'on avait eues, car Lebrun fit peu d'effet dans ce rôle, et ne fut jamais qu'acteur médiocre. En 1791, il quitta l'Opéra pour passer au théâtre Feydeau, où il n'eut guère plus de succès; toutefois il y resta jusqu'à la banqueroute du directeur Sageret, en 1799. Il retourna alors à l'Opéra comme double, puis se retira de la scène en 1803, pour prendre une des quatre places de maître de chant de ce théâtre. Admis comme ténor à la chapelle de Napoléon, en 1807, il eut, trois ans après, l'emploi de chef du chant de la même chapelle. Lebrun ne mettait pas plus de génie dans ses compositions que dans son chant; cependant des circonstances favorables l'ont quelquefois secondé, et lui ont fait obtenir des succès à la scène. Il a donné au théâtre Montansier: 1° *L'Art d'aimer, ou l'Amour au village*, opéra-comique en un acte, 1780. — 2° *Ils ne savent pas lire*, en un acte, 1791. — 3° *Eléonore et Dorval, ou la suite de la Cinquantaine*, en un acte, 1800. — 4° *Les Petits Aveugles de Franconville*, en un acte, 1802. — Au

théâtre Louvois : 5° *Émilie et Melcour*, 1797. — 6° *Un Moment d'erreur*, en un acte. — 7° *La Veuve américaine*, en deux actes, 1799. — Au théâtre Molière : 8° *Le Menteur maladroit*, en un acte, 1798. — Au théâtre Feydeau : 9° *Le Bon Fils*, en un acte, 1795. — 10° *L'Astronome*, en un acte, 1798. — 11° *Le Maçon*, en un acte, 1800. — 12° *Marcellin*, en un acte, 1800. — A l'Opéra : 13° *Le Rossignol*, en un acte, 1816. Cet ouvrage a eu un succès de vogue et se joue encore, quoique la musique en soit assez plate. Ce succès a été dû au talent de Mme Albert Hymm, dans le rôle principal, et à celui de Tulou sur la flûte. — 14° *Zeloïde, ou les Fleurs enchantées*, en deux actes, 1818. Lebrun avait composé la musique d'un opéra en cinq actes, intitulé : *L'An II*, pour le théâtre Feydeau ; mais des considérations politiques en ont empêché la représentation. Il a aussi écrit, pour l'Opéra, plusieurs grands ouvrages qui n'ont point été joués. Quelques partitions des opéras de ce musicien ont été gravées ; entre autres : *l'Astronome*, *Marcellin* et *le Rossignol*. Il a aussi publié un recueil de romances, à Paris, chez Janel. On connaît de lui quelques morceaux de musique d'église, parmi lesquels on remarque un *Te Deum*, avec orchestre, exécuté à Notre-Dame, en 1809, à l'occasion de la victoire de Wagram ; une *Messe solennelle*, chantée à l'église Saint-Eustache, en 1815, pour la fête de Sainte-Cécile ; et une autre messe en trio avec instruments à cordes, exécutée à Saint-Maur, le jour de Sainte-Thérèse, au mois d'octobre 1826. Lebrun est mort à Paris le 27 juin 1829.

LEBUGLE (L'abbé), amateur de musique et claveciniste, vécut à Paris depuis 1780 jusqu'à la révolution. Il a publié de sa composition trois œuvres de sonates de clavecin, avec accompagnement de violon, un recueil d'airs pour clavecin seul, et un rondeau avec violon.

LECAMUS (...), chef de la grande bande des violons du roi (Louis XIV), vivait dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il n'est pas mort en 1677, comme le prétendent Choron et Fayolle, dans leur *Dictionnaire historique des musiciens* ; car il a publié à Paris, en 1678, un recueil intitulé : *Airs à deux et trois parties, par le sieur Lecamus, maître de la musique du roi*, in-4° obl.

LECARPENTIER. *Voyez* **CARPENTIER** (LE).

LECERF DE LA VIEVILLE (Jean-Laurent), seigneur de Fresneuse, garde des sceaux du parlement de Normandie, et de la même famille que dom Lecerf, bénédictin de la congrégation de Saint-Maur, naquit à Rouen en 1647, et mourut dans la même ville le 10 novembre 1710. Admirateur enthousiaste de la musique de Lully, il fut vivement blessé de la préférence que l'abbé Raguenet avait donnée à celle des compositeurs italiens, dans son *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui concerne la musique*, publié en 1702 ; pour venger l'objet de son admiration, il fit paraître une *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise, où, en examinant en détail les avantages des spectacles et le mérite des compositeurs des deux nations, on montre quelles sont les vraies beautés de la musique* ; Bruxelles, 1704, in-12, première partie, qui contient trois dialogues et une lettre. L'année suivante, une seconde édition de cette première partie parut accompagnée d'une deuxième où sont renfermés une histoire de la musique et des opéras, une vie de Lully, une réfutation du traité de Perrault sur la musique des anciens et un traité du bon goût en musique, Bruxelles, 1705, in-12. Ces dissertations ont été réimprimées dans l'histoire de la musique de Bourdelot et Bonnet (*voyez* ces noms). L'abbé Raguenet ayant fait paraître, en 1705, une défense de son Parallèle contre les attaques du seigneur de Fresneuse, celui-ci répondit en 1706 par une troisième partie de sa Comparaison (Bruxelles, in-12), où il inséra, outre sa réponse, un discours sur la musique d'église et un éclaircissement sur Bononcini. Dans cette dispute, Lecerf de la Vieville se montra plein de préventions et presque étranger à la question : tout l'avantage demeura à l'abbé Raguenet (*voyez* ce nom). On a aussi de Fresneuse : *L'Art de décrier ce qu'on n'entend pas, ou le Médecin musicien, exposition de la mauvaise foi d'un extrait du Journal de Paris* ; Bruxelles, Foppens, 1706, in-12, dirigé contre Andry, docteur en médecine de la faculté de Paris, qui avait attaqué sa *Comparaison*. On trouve l'éloge de Lecerf de la Fresneuse dans le *Mercure* d'avril 1726.

LECHNER (Léonard), musicien tyrolien du seizième siècle, né dans les environs de Glarus, sur l'Adige, fut d'abord musicien de ville à Nuremberg, et y vécut depuis 1570 environ, jusqu'en 1594 ; puis devint compositeur et maître de chapelle du duc de Wurtemberg. On trouve à la bibliothèque de Munich quelques-uns de ses ouvrages, et les autres sont indiqués par Draudius, dans sa Bibliothèque classique. En voici les titres : 1° *Motectæ sacræ* 4, 5 *et* 6 *vocum, ita compositæ, ut non solum viva voce commodissimè cantari, sed etiam ad omnis generis instrumenta optimè adhiberi possint. Auc-*

tore Leonardo Lechnero. Addita est in fine Motecta octo vocum, ad duos choros eodem auctori; Norimbergæ, 1576, in-4° obl. — 2° *Neue teutscher Lieder mit* 4 *und* 5 *Stimmen* (Nouvelles chansons allemandes à 4 et 5 voix); Nuremberg, Knorr, 1577, in-4°. — 3° *Neue teutscher Lieder zu drey Stimmen nach Art der welschen Villanellen* (Nouvelles chansons allemandes pour 3 voix, dans le style des villanelles, etc.); Nuremberg, Catherine Gerlach, 1577, in-4° obl. — 4° *Newe teutscher Lieder, erstlich durch den furnehmen und berhümbten* (sic) *Jacobum Regnart componirt mit 3 Stimmen, nach Art der welschen Villanellen setz und aber mit 5 Stimmen gesetz durch Leonardum Lechner* (Nouvelles chansons allemandes, composées d'abord à trois parties dans la manière des chansons italiennes, par le noble et célèbre Jacques Regnart, mais à présent mises à cinq voix par Léonard Lechner) *Con alchuni* (sic) *madrigali in lingua italiana*; Nuremberg, Catherine Gerlach, 1579, in-4° obl. — 5° *Sacrarum Cantionum 5 et 6 vocum, lib. I et II*, ibid. 1581, in-4° obl. — 6° *Epithalamium 24 vocum, etc.* (Épithalame à 24 voix pour le mariage d'un patricien d'Augsbourg); ibid., 1582. C'est le plus ancien morceau allemand de ce genre venu à ma connaissance; aucun autre, que je sache, n'a été fait pour un si grand nombre de voix à cette époque. — 7° *Harmonia panegyrica illustrissimo Principi Anhaltino Joachimo Ernesto, 6 vocibus composita et oblata*; ibid., 1582, in-fol. — 8° *Harmoniæ miscellæ*; ibid., 1583. — 9° *Liber Missarum sex et quinque vocum; adjunctis aliquot introitibus in principua festa, ab Adventu Domini usque ad festum Sanctissimæ Trinitatis, Norimbergæ, typis Gerlachianis*, 1584, in-4°. — 10° *Bicinia und dreystimmige deutsche Villanelle* (Villanelles allemandes à deux et trois voix), ibid. 1586. — 11° Psaumes pénitentiaux à 6 voix, ibid. 1587. — 12° L'histoire de la Passion sur l'ancien choral à 4 voix, ibid. 1594, in-fol.

LÉCHOPIÉ (Pierre-Martin-Nicolas), né à Senlis le 5 septembre 1771, a étudié à Paris la musique, le piano et la composition sous la direction de Schmitt et de Boutroy. Son éducation terminée, il s'est retiré dans sa ville natale, où il s'est livré à l'enseignement; il y vivait encore en 1835 et y remplissait les fonctions d'organiste. On connaît sous le nom de cet artiste : 1° Duos pour 2 violons; Paris, G. Gaveaux. — 2° Trois sonates avec acc. de violon; Paris, Pl. Petit. — 3° Duo pour 2 pianos; Paris, Langlois. — 4° Six sonates pour piano seul; Paris, S. Gaveaux. — 5° Pastorale et chasse; Paris, Pacini. — 6° Sonate pour piano et violon obligé; Paris, Ledue. — 7° Polonaise et rondeau pour piano seul; Paris, Ph. Petit. — 8° Six contredanses et valses; Paris, Richault. — 9° Valses et sauteuses; Paris, Janet et Cotelle.

LECIEUX (Léon), violoniste, né le 12 mai 1821, à Bayeux (Calvados), fut admis au Conservatoire de Paris, le 13 décembre 1844, comme élève d'Habeneck; mais il n'y acheva pas ses études, s'étant retiré de cette institution au mois de juin 1846. Il s'est fait connaître par plusieurs morceaux pour son instrument, au nombre desquels on remarque : *Grande fantaisie sur les motifs du Duc d'Olonne* (opéra d'Auber), avec accompagnement de piano, op. 8; Paris, Brandus.

LECLAIR (Jean-Marie) (1), surnommé *l'Aîné*, violoniste célèbre, naquit à Lyon en 1697. Il était fils d'Antoine *Leclair*, musicien du roi (Louis XIV), et de Benoîte Ferrière. La marquise de la Mésangère le recueillit chez elle dans son enfance, et prit soin de son éducation. On lui avait appris à jouer du violon; mais il ne se servit d'abord de cet instrument que pour la danse, et dans sa jeunesse il débuta comme danseur au théâtre de Rouen. Plus tard, il fut maître de ballets à Turin. Somis, qui se trouvait alors en cette ville, lui adressa des compliments sur quelques airs de ballets qu'il avait composés, et le prit ensuite comme élève. Ses progrès rapides le firent renoncer à la danse pour la musique. Après deux années d'étude, Somis déclara qu'il n'avait plus rien à lui apprendre; mais Leclair continua à se livrer lui-même à des exercices particuliers pour se faire une manière personnelle. Arrivé à Paris en 1729, il entra dans la même année à l'orchestre de l'Opéra, aux appointements de 450 livres. En 1735, ils furent augmentés de 50 fr. Un si faible traitement, pour un homme dont la supériorité sur tous les violonistes français de ce temps était incontestable, peut causer quelque étonnement; et, ce qui peut paraître plus bizarre encore, c'est qu'un tel artiste ait été mis au dernier rang parmi les ripiénistes qu'on appelait alors *le grand chœur*, comme le prouvent les documents authentiques de la direction de l'Opéra, qui sont en ma possession. Ce grand chœur ne jouait que dans les ouvertures, chœurs et airs de

(1) Dans la collection des poëmes d'opéras français imprimée par Ballard (Paris, 1703-1731, 18 vol. in-12), le nom de cet *artiste est écrit Lecler*, comme auteur de la musique de *Glaucus et Scylla* (t. 14, p. 142). Durey de Noinville a adopté cette orthographe dans son *Histoire de l'Opéra* (t. II, p. 161). J'ai eu le tort de les suivre dans cette erreur, en écrivant l'introduction de ma *Notice biographique sur Nicolo Paganini* Paris, Schonenberger, 1851), quoique j'eusse écrit *Leclair*, dans la première édition de la *Biographie universelle des Musiciens*.

danse ; l'accompagnement du chant se faisait par *le petit chœur* où, à l'exception de Monteclair, il n'y avait que des hommes d'un mérite très-inférieur à celui de Leclair, tels que Favre, les deux Baudy, et les deux Francœur. Mais à cette époque, et longtemps après encore, les meilleurs emplois et les meilleurs appointements étaient donnés à l'ancienneté plutôt qu'à l'habileté, dans l'orchestre de l'Opéra. Leclair profita de son arrivée à Paris pour étudier la composition, sous la direction de Chéron qui, depuis lors, fut d'abord accompagnateur au clavecin, puis chef d'orchestre de l'Opéra. En 1731 Leclair entra dans la musique du roi ; mais une discussion qu'il eut ensuite avec Guignon, pour la place de chef des seconds violons de cette musique, lui fit solliciter son congé. Vers le même temps il se retira aussi de l'Opéra, et c'est alors qu'il amassa une fortune modeste par ses leçons et par la vente de ses compositions, qu'il faisait graver par sa femme.

Leclair était un véritable artiste de cœur ; on en a la preuve par le voyage qu'il fit en Hollande pour entendre Locatelli, quoiqu'il ne fût déjà plus jeune. Les nouveautés que lui fit connaître le violoniste italien ne furent pas sans influence sur son goût : on en remarque des traces dans l'œuvre posthume de ses sonates publié par sa femme. Ce fut peu de temps après son retour de Hollande que Leclair, rentrant chez lui à 11 heures du soir, fut assassiné près de sa porte, le 22 octobre 1764 : l'auteur de ce crime n'a jamais été découvert. Cet artiste exerça dans son temps la plus heureuse influence sur les progrès de l'école française du violon : il fut un des premiers qui y mirent en vogue la double corde, dont il se servait avec un rare talent ; son second livre de sonates est remarquable par l'emploi qu'il y a fait de ce genre de difficulté. Choron et Fayolle disent, dans leur *Dictionnaire historique des musiciens*, que Leclair eut deux rivaux redoutables dans Baptiste et Guignon : ils ignoraient que Baptiste avait quitté Paris depuis vingt-cinq ans pour entrer au service du roi de Pologne, quand Leclair y arriva. On a de celui-ci les ouvrages dont il a publié lui-même le catalogue en tête de son œuvre douzième, tel que je le donne ici : 1° Opéra 1er. Premier livre de sonates à violon seul, avec la basse continue ; Paris, Boivin 1723. Le privilége accordé à l'artiste pour la publication de ses œuvres est du 7 octobre de cette même année. — 2° Second livre de sonates pour le violon et pour la flûte traversière, avec la basse continue. Paris, chez l'auteur et chez Boivin. Cet œuvre contient douze sonates. — 3° Six sonates à 2 violons, ibid. — 4° Six sonates en trios pour 2 violons et la basse continue ; ibid. — 5° Troisième livre de sonates à violon seul et la basse continue ; ibid. Leclair venait d'être nommé *Ordinaire de la musique de la chapelle et de la chambre du roi* : pour témoigner à Louis XV sa reconnaissance, il lui fit hommage de cet œuvre, qui renferme 12 sonates. — 6° Première récréation de musique d'une exécution facile pour 2 violons et basse continue ; ibid. — 7° 6° *Concerti a tre violini, alto, basso per organo e violoncello* ; ibid. — 8° Deuxième récréation de musique d'une exécution facile pour 2 flûtes ou 2 violons et la basse continue ; ibid. — 9° Quatrième livre de sonates à violon seul avec la basse continue ; Paris, 1738, ibid. Cet œuvre contient 12 sonates. — 10° *Sei Concerti a tre violini, alto, basso per organo* o *violoncello* ; ibid. — 11° *Glaucus et Scylla*, opéra représenté le 4 octobre 1747, partition gravée. — 12° Second livre de sonates à 2 violons sans basse ; ibid. — 13° Ouvertures et sonates en trios pour 2 violons, avec la basse continue, ibid. — 14° Sonate posthume gravée par Mme Leclair ; 2me édition Paris, Cousineau. J'ai dit, dans la première édition de la *Biographie des Musiciens*, que l'opéra de *Glaucus et Scylla* n'est pas de Leclair, mais d'un flûtiste nommé Lecler ; je suivais en cela les notes des manuscrits de Beffara (*voy.* ce nom) ; mais c'est une erreur, car, dans le catalogue des œuvres de Leclair, publié par lui-même en tête de l'œuvre 12e, la partition de cet opéra est classée comme œuvre 11e ; de plus, Leclair dit, dans l'avertissement qui précède son œuvre 13e : « J'y ai joint l'ouverture de mon « opéra. »

On lit dans le *Dictionnaire dramatique* de l'abbé de Laporte (t. 3, p. 285) : « Il manqua tou- « jours à Leclair cette portion de génie qui sert à « cacher l'art lui-même, de manière qu'il devienne « presque insensible dans la jouissance de l'effet. « On peut porter le même jugement de la plu- « part de ses opéras (Leclair n'en a fait qu'un) : « ils sont fort au-dessous de ses modèles, *et non* « *moins inférieurs à ses contemporains* (quel « style!) dans la partie instrumentale. » L'abbé de Laporte prouve dans ce jugement qu'il ne connaît rien aux choses dont il parle. Les sonates de Leclair renferment de grandes beautés : celles du troisième livre particulièrement sont admirables.

La femme de cet artiste fut cantatrice à l'Opéra pour les seconds rôles : elle se retira en 1750 avec la pension. Elle se livra alors à la gravure de la musique et grava plusieurs ouvrages de son mari, à qui elle survécut.

LECLAIR (ANTOINE-RÉMI), surnommé *le*

Cadet, frère du précédent, naquit à Lyon dans les premières années du dix-huitième siècle. Il s'est fait aussi quelque réputation comme violoniste, et a publié vers 1760 un œuvre de douze sonates pour le violon.

LECLER (...), organiste des PP. de la Mercy, à Paris, vécut vers la fin du dix-huitième siècle. Il a publié en 1785 un journal de pièces d'orgue, qui n'a pas eu de succès, et qui n'a pas été continué.

LECLER (....), fils d'un facteur de clavecins établi à Paris, fut attaché à l'Opéra comme flûtiste en 1739. En 1752, il fit un voyage en Angleterre, où son talent sur la flûte fut applaudi. Cet artiste avait un frère, plus jeune que lui, qui succéda à son père dans la facture des clavecins, et qui se distingua parmi les artistes les plus renommés en ce genre. Ce dernier vivait encore en 1789.

LECLERC (Jean-Baptiste), député à la Convention nationale, naquit à Chalonne (Maine-et-Loire) vers 1755. Appelé à Paris par ses fonctions législatives, il y vota la mort de Louis XVI, sans appel et sans sursis, sortit de la Convention après la chute des Girondins, et reparut en l'an IV, au conseil des Cinq-Cents. Élu président de cette assemblée le 21 janvier 1799, il sortit de la carrière législative la même année, et se retira dans sa ville natale, où il est mort au mois de novembre 1826. Après la seconde restauration de 1815, il avait été exilé en Belgique comme tous les conventionnels régicides; mais peu de mois avant sa mort, il avait obtenu l'autorisation de rentrer en France. Parmi ses écrits, on remarque : 1° *Rapport fait au conseil des Cinq-Cents sur l'établissement d'écoles spéciales de musique, dans la séance du 7 frimaire an VII;* Paris, Imprimerie nationale, 24 pages in-8°. — 2° *Essai sur la propagation de la musique en France, sa conservation et ses rapports avec le gouvernement;* Paris, 1796, in-8°. Ces deux morceaux contiennent de bonnes vues sur l'emploi de l'art comme moyen de perfectionnement moral.

LECOINTE (Eugène-Joseph), violoniste, né à Paris, le 10 mai 1817, entra comme élève au Conservatoire de Paris, le 10 décembre 1834, et suivit le cours de violon d'Habeneck. Le second prix de cet instrument lui fut décerné en 1835, et il obtint le premier au concours de 1837.

LECOMTE (J.-L.-M.), ancien receveur des finances, membre de l'Institut historique de Paris, et correspondant de la Société impériale des sciences, de l'agriculture et des arts de Lille, né en 1774, à Romorantin (Loir-et-Cher), dans l'ancienne Sologne, s'est fait connaître par de bons travaux d'histoire de la musique et de théorie de cet art. Le seul renseignement que nous ayons sur les études musicales de ce savant se trouve dans une Notice nécrologique de Villoteau (*voyez* ce nom), qu'il a publiée dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* (année 1839, n° 26, 27 juin) : il y dit qu'en 1833, il était loin de penser qu'il écrirait un jour sur des sujets (de musique), *vers lesquels la curiosité seule l'avait porté*. Le premier écrit de M. Lecomte a été publié sous ce titre : *Discours prononcé au congrès historique européen, tenu à l'hôtel de ville de Paris, à la séance du 14 décembre 1835, sur cette question : Établir la différence de la musique des Celtes et de celle des Grecs, avec le chant ambroisien et mozarabique, et celle du chant ambroisien et mozarabique avec le chant grégorien, et celle du chant grégorien avec la musique du moyen âge*, in-8° de 28 pages et un tableau, sans nom de lieu (Paris) et sans date (1836); extrait des actes du congrès historique. En 1839, M. Lecomte a fait insérer dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* divers morceaux sur les sujets suivants : 1° sur les *Ambubaiæ*, musiciennes de la Syrie dans l'antiquité (n° 1, 6 janvier). — 2° *Musique des Arabes* (n° 7, 17 février, et n° 8, 24 février). — 3° *Biographie de Glaréan* (n° 9, 28 février). — 4° Analyse des *Principes de mélodie et d'harmonie déduits de la théorie des vibrations, par le baron Blein* (n° 14, 7 avril, et n° 16, 21 avril). — 5° *Questions historiques et philosophiques sur la musique ancienne* (n° 23, 9 juin, et n° 29, 11 juillet). — 6° *Nécrologie. M. Villoteau* (n° 26, 27 juin). Le dernier écrit de M. Lecomte a pour titre : *Mémoire explicatif de l'invention de Scheibler* (*voy.* ce nom) *pour introduire une exactitude, inconnue avant lui, dans l'accord des instruments de musique ;* Lille, imprimerie de Danel, 1856, in-8° de 79 pages, avec un appendice, une planche et 4 tableaux. Ce travail est extrait des *Mémoires de la Société impériale des sciences* de Lille. Si M. Lecomte vit encore, il est aujourd'hui (1862) âgé de quatre-vingt-huit ans.

LECOURT (Pierre), fils d'un concierge du château de Versailles, né vers 1755, fut organiste de la paroisse de Saint-Germain-en-Laye, après avoir fait son éducation musicale chez les pages de la chapelle du roi. Il a publié à Paris, chez La Chevardière, en 1786 : *Concerto pour le clavecin avec accompagnement de deux violons, alto, basse, hautbois et deux cors ad libitum.*

LÉCUREUX (Théodore-Marie), pianiste,

compositeur, et organiste de l'église paroissiale de Saint-Sauveur à Brest (Finistère), né dans cette ville le 1er avril 1829, reçut les premières leçons de musique et de piano de son père, qui fut pendant plusieurs années chef d'orchestre et directeur du théâtre de cette ville. A l'âge de huit ans, Théodore Lécureux jouait déjà dans les concerts les fantaisies alors en vogue. Dans sa onzième année, il fit un voyage à Paris et y reçut quelques leçons de piano de M. Laurent, professeur au Conservatoire. Quatre ans après, il retourna à Paris et devint pendant six mois élève de Goria; puis, ayant été admis au Conservatoire, il entra dans la classe de Zimmerman au mois d'octobre 1844, obtint l'accessit de piano en 1845, et le second prix au concours de 1847. Pendant la durée de ses études au Conservatoire, il fit aussi un cours d'harmonie et de contrepoint sous la direction de Zimmerman. Les événements politiques de 1848 éloignèrent le jeune Lécureux de Paris et le ramenèrent au sein de sa famille. Ce fut alors que, par reconnaissance pour la ville de Brest, dont il avait été pensionné pendant le temps de ses études au Conservatoire, et pour satisfaire au désir d'un grand nombre de ses concitoyens, il se détermina à s'y livrer à l'enseignement du piano. L'amour du pays natal, toujours puissant chez les Bretons, ne fut pas étranger à cette résolution. On a publié à Paris, de cet artiste, un certain nombre de ces petits morceaux, dans les formes à la mode qu'on appelle aujourd'hui *des œuvres*, et parmi lesquels on distingue des *Etudes de genre*, un nocturne intitulé *Speranza*, *le Départ des moissonneurs*, *les Vagues argentines*, *Trois Rêveries*, *les Adieux de Marie Stuart*, etc. Il y a dans tout cela un certain sentiment rêveur qui ne manque ni de grâce, ni d'élégance; mais il est difficile de se mettre en route pour la postérité avec un bagage si léger.

LÉCUYER (....), musicien de l'Opéra de Paris, obtint sa retraite en 1776, après vingt ans de service, et mourut vers la fin du dix-huitième siècle. Il s'est fait connaître par une brochure qui a pour titre : *Principes de l'art du chant, suivant les règles de la langue et de la prosodie française*, Paris, 1769, in-8° de 26 pages.

LEDEBUR (Charles, baron DE), né le 20 avril 1806 à Schildeische, près de Bielfeld (Westphalie), fut destiné à la carrière militaire, et reçut son instruction dans l'école du corps des cadets, à Potsdam et à Berlin, pendant les années 1818 à 1824. Sorti de cette école, il entra dans le deuxième régiment de la garde royale et y servit jusqu'en 1852. Une chute de cheval qui eut des conséquences sérieuses l'obligea alors à demander sa retraite, qu'il obtint avec la pension du grade de major. Dès sa jeunesse, M. de Ledebur avait aimé et cultivé la musique, particulièrement les grandes œuvres classiques; ce penchant s'accrut après son association à l'Académie royale de chant de Berlin, où il eut occasion d'entendre souvent une bonne exécution des ouvrages de Bach, de Hændel, de Palestrina et de Lotti. La Biographie de ces artistes illustres avait pour lui tant d'attrait, qu'elle devint l'objet de ses études spéciales. Ses premiers travaux en ce genre furent publiés dans des journaux periodiques et quotidiens : c'est ainsi qu'il donna à la Gazette musicale de Berlin publiée par Girschner, en 1833, un bon article nécrologique sur Bernard Klein (*voyez* ce nom). Son travail *sur l'Association musicale de Berlin*, a paru dans la Gazette musicale de Bock (1855, p. 99). Il a donné dans la même Gazette, en 1856 (p. 251, 259, 267, et 274) l'Autobiographie de François Benda, avec des notes; dans *l'Écho*, gazette musicale de Berlin rédigée par le docteur E. Kossak (année 1857, n° 42), une bonne notice sur *Volumier*; et une autre sur l'exécution des œuvres de Hændel à Berlin (n° 43); enfin un article nécrologique sur Gottfried-Wilhelm Dehn, dans la *Gazette de Spener* (1858, n° 93). La riche collection de matériaux recueillie par M. de Ledebur dans ses recherches à la Bibliothèque royale, aux archives de l'Académie royale de chant, et au gymnase de Joachimsthal, à Berlin, l'ont déterminé à publier un Dictionnaire des musiciens de Berlin (*Tonkünstler-Lexicon Berlin's*), depuis les plus anciens temps jusqu'à l'époque actuelle; Berlin, 1860, Ludwig Rœub, gr. in-8°. Deux livraisons de cet ouvrage, formant 128 pages, ont paru en 1860, et renferment les notices fort bien faites et d'une rigoureuse exactitude depuis *Abel* (*Léopold Auguste*) jusqu'à *Ehlert* (*Louis*); malheureusement rien de cet ouvrage n'a été publié depuis lors.

LEDERER (Joseph), chanoine régulier de l'ordre de Saint-Augustin, né en 1733 à Ziemetshausen, dans la Souabe, fit ses vœux au couvent de Saint-Michel, à Ulm, et y fut professeur de théologie. Il mourut au mois d'octobre 1796, à l'âge de soixante-trois ans. Aussi bon musicien que théologien instruit, cet ecclésiastique a laissé des preuves de son savoir dans les ouvrages suivants : 1° Cinq vêpres complètes et cinq psaumes pour différentes fêtes de l'année avec un *Magnificat* séparé et un *Stabat Mater*, courts et faciles à chanter, à quatre voix, deux violons et orgue, Ulm, 1780, in-fol. — 2° Six messes courtes et faciles, à l'usage particulièrement des églises de la campagne et des couvents

de religieuses, Ulm, 1776, in-fol. Deuxième édition; ibid., 1781. — 3° Provision musicale consistant en 18 vêpres, 17 préludes, menuets, trios, trois sonates et un air en partition, pour l'orgue, Augsbourg, 1781, in-fol. — 4° *Les Jeunes Recrues*, opéra-comique en trois actes, paroles et musique; 1781. — 5° Cantate, paroles et musique, en manuscrit. — 6° *Neue und erleichterte Art zu solmisiren* (Manière nouvelle et plus facile pour solfier); Ulm, 1756, in-4°. Deuxième édition, Ulm, Wohler, 1796, in-4°.

LEDESMA (D. Mariano-Rodriguez de), chanteur et compositeur espagnol, naquit à Saragosse, le 14 décembre 1770. Admis, comme enfant de chœur, à la cathédrale de cette ville, en 1787, il y fit ses études musicales et fut nommé *mancionaire* de la même église, en 1798. Entré en 1804, comme premier ténor, au théâtre de l'Opera do Madrid appelé *De los caños del Peral*, il obtint, deux ans après, sa nomination de ténor de la chapelle royale; mais les événements qui suivirent l'invasion de l'Espagne par les armées françaises déterminèrent cet artiste à se rendre en Angleterre, en 1810. Trois années après, il eut l'honneur d'être choisi pour enseigner le chant à la princesse Charlotte, fille du prince de Galles, depuis lors roi d'Angleterre, sous le nom de Georges IV. De retour à Madrid en 1815, Ledesma fut nommé premier ténor de la chambre, puis maître de chapelle surnuméraire de la cour, et finalement, en 1836, maître de chapelle titulaire. Il est mort à Madrid en 1847, à l'âge de soixante-huit ans. Ses œuvres de musique d'église consistent en trois messes solennelles, un office des morts, les matines de l'Épiphanie, lamentations pour toute la semaine sainte, la None de l'Ascension, et un *Stabat Mater*. Le maître de chapelle Eslava a publié de cet artiste cinq motets à 4 voix et orchestre dans le 2e volume de la première série de la collection intitulée *Lira Sacro-Hispana* (dix-neuvième siècle). Ledesma est aussi auteur d'une suite d'exercices de vocalisation précédée d'uno instruction théorique, imprimée à Madrid (sans date). On connaît en Allemagne, sous le nom de *Ledesma (Mariano)* : 1° Bolero favori tiré du divertissement espagnol *Le Troubadour*, pour piano et flûte; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Divertissement martial; idem, ibid. — 3° *Zopateado*, danse espagnole, pour piano et flûte; ibid. — 4° Six valses pour piano seul; ibid. — 5° Trois ariettes pour voix de basse, avec accompagnement de piano; ibid. — 6° Six chansonnettes espagnoles et allemandes, idem; Berlin, Schlesinger.

LEDESMA (D. Nicolas), compositeur espagnol, né le 9 juillet 1791, à Griset, dans l'Aragon, fut enfant de chœur dans l'église principale de cette petite ville, et y apprit le solfége et le chant. D. François Gisbert et D. José-Angel Martincheque, qui se succédèrent dans la place de maître de chapelle de cette église, lui enseignèrent la composition. Ledesma se rendit ensuite à Saragosse, et y reçut des leçons d'orgue de D. Ramon Ferrenae. A peine âgé de seize ans, il obtint au concours la place d'organiste et de maître de chapelle à la collégiale de Borja (Aragon). En 1809, il changea cette position contre une semblable à Tafalla, dans la Navarre; enfin, en 1830, il fut appelé à Bilbao, en qualité de maître de chapelle, et il occupe encore cette position (1862). Ses œuvres pour l'église se composent de 8 messes avec orchestre, plusieurs psaumes, et beaucoup de motets, *Vilhancicos*, lamentations, *Miserere*, et un *Stabat Mater*, à 3 voix, avec quatuor d'instruments à cordes, publié par M. Eslava dans le 2me volume de la première série de la collection intitulée *Lira sacra hispana* (dix-neuvième siècle). M. Ledesma a écrit aussi beaucoup d'ouvrages pour l'orgue, entre autres six sonates publiées à Madrid, des offertoires, une élévation et des versets insérés par M. Eslava dans le *Museo organico español*. Comme compositeur et comme organiste, M. Ledesma est mis par ses compatriotes au rang des artistes les plus distingués de l'époque actuelle.

LEDRAN (....), premier commis des affaires étrangères, sous le règne de Louis XV, et pendant l'espace de près de quarante ans, a publié un livre intitulé : *Sur les signes* do, di, ca, *pour l'indication des accords en musique*; Paris, Le Prieur, 1765, in-4°. C'est le projet d'une méthode pour substituer aux signes de la basse chiffrée ces trois syllabes qui placées au-dessus des notes, auraient indiqué les diverses circonstances de l'harmonie. Ainsi, *do* aurait signifié *dominante*, et, cette note étant connue, aurait indiqué les autres, jusqu'à ce qu'il y eût modulation. Lorsqu'il n'y aurait rien eu au-dessus des notes connues de la gamme, on y aurait fait les accords consonnants qui leur appartiennent, à moins qu'on n'eût trouvé au-dessus de l'une d'elles la syllabe *di*, abréviation de *dissonance*, qui aurait fait connaître que l'accord devait être dissonant. Enfin la syllabe *ca* aurait indiqué l'acte de cadence entre deux notes. Tel est le système dont La Borde n'a donné qu'une indication vague, copiée par Gerber, Choron et Fayolle, Lichtenthal et tous les autres. Il existe parmi les imprimés de la Bibliothèque impériale à Paris deux volumes in 4° manuscrits (V 1840 6-7), qui renferment beaucoup de pièces relatives à ce système, ainsi

qu'à d'autres objets, et qui paraissent des autographes de Ledran.

LEDUC (Simon), surnommé *l'Aîné*, naquit à Paris en 1748, et mourut à la fleur de l'âge, en 1787. Élève de Gaviniès pour le violon, il fut artiste distingué pour son temps. Dans les dernières années de sa vie, il était un des directeurs du Concert spirituel. On a gravé de sa composition : 1° Sonates pour le violon avec accompagnement d'alto, ou de basse, ou de clavecin, op. 1; Paris, La Chevardière. — 2° Premier concerto pour violon et orchestre, op. 2; ibid. — 3° Symphonies pour l'orchestre, op. 3; Paris, Bailleux. — 4° Sonates pour violon avec accompagnement de basse, 2e livre, op. 4; Paris, La Chevardière. — 5° Deuxième concerto pour violon, op. 5. — 6° Trois symphonies pour l'orchestre, 2e livre; Paris, Bailleux. — 7° Symphonie concertante pour deux violons, op. 7; Paris, Bailleux. Il a été fait deux éditions de cette symphonie, qui a été exécutée au concert spirituel avec beaucoup de succès. — 8° Sonate pour violon avec accompagnement de basse, œuvre posthume. On trouve dans le *Dictionnaire historique des musiciens*, par Choron et Fayolle, une anecdote singulière, relative à cet artiste; la voici : Un mois après la mort de Leduc, on répétait une de ses symphonies, qui devait être exécutée le lendemain au concert des amateurs. Au milieu de l'*adagio*, le chevalier de Saint-Georges, attendri par l'expression du morceau, et se rappelant que son ami n'existait plus, laissa tomber son archet, et versa des larmes. L'attendrissement se communiqua de proche en proche, et tous les exécutants, laissant leurs instruments, se livrèrent à la plus vive douleur.

LEDUC (Pierre), frère du précédent, et son élève pour le violon, naquit à Paris en 1755. Ses débuts au Concert spirituel et à celui des amateurs furent brillants; il y exécuta avec succès des symphonies concertantes. Mais ayant fait l'acquisition du magasin de musique de La Chevardière, il négligea son talent pour se livrer exclusivement au commerce. Sa maison a été longtemps considérée comme une des premières de Paris pour la musique. Il est mort en Hollande au mois d'octobre 1816. Son fils aîné, *Auguste Leduc*, lui avait succédé comme éditeur de musique. Il se fit connaître avantageusement par la publication de plusieurs grands ouvrages, entre autres des *Principes de composition des écoles d'Italie, par Choron*. Zimmerman épousa sa fille.

LEDUC (A. C.), pseudonyme sous lequel s'est caché le conseiller Kiesewetter (*voy.* ce nom), pour m'attaquer dans plusieurs articles de la *Gazette générale* de musique de Leipsick (années 32e, p. 117, et 33e, p. 81 et 101), à l'occasion d'une correction que j'avais proposée, dans le 6me volume de la *Revue musicale*, pour un passage de l'introduction du quatuor en *ut* (œuvre 10) de Mozart. On sait que ce passage, pénible à l'audition, a toujours été un sujet d'étonnement pour les connaisseurs. Ma correction, basée sur les lois de la tonalité et du contrepoint, fut hautement approuvée par Cherubini, Reicha, Boieldieu, Berton, et par plusieurs autres musiciens célèbres; elle a d'ailleurs l'avantage de la simplicité, de la régularité, et ne change rien à la pensée de l'illustre compositeur. Cependant Kiesewetter, sous le nom supposé qu'il avait pris, m'accuse dans ses articles d'avoir insulté sa mémoire, et dit, en forme d'argument, que si la loi tonale que j'ai invoquée était réelle, Mozart l'aurait connue aussi bien que moi; et là-dessus il entasse des extravagances antiharmoniques pour démontrer la fausseté de cette règle. Lorsque je fis voir à Cherubini ces énormités, il me dit : *Pourquoi prenez-vous la peine de discuter avec un homme qui écrit de pareilles choses?* Oulibischeff, parlant de ce même quatuor, dans son livre sur la vie et les œuvres de Mozart, s'exprime en ces termes : *J'ai joué et je jouerai toujours l'introduction ainsi corrigée, désormais admirable et sublime du commencement jusqu'à la fin, grâce à l'heureuse correction de M. Fétis.* Si Kiesewetter eût lu ce passage, son indignation n'eût pas connu de bornes!

LEDHUY (Adolphe), professeur de musique et guitariste à Paris, s'est fait connaître par divers ouvrages dont voici les titres : 1° *Principes de musique écrits pour servir de grammaire à ceux qui veulent apprendre la musique, de résumé à ceux qui la savent, et d'introduction à toutes les méthodes*; Paris, 1830, 1 vol. in-18 avec figures. — 2° *Entretiens sur la musique*; Strasbourg, Levrault, 1834, in-18. — 3° *Traité de musique divisé en deux parties, théorie et solfége*; Paris, 1834, in-16. 2me édition, Paris, 1837, in-18. Ce petit ouvrage fait partie de la *Bibliothèque populaire*. — 4° *Nouveau manuel simplifié de musique, ou Grammaire des principes de cet art*; Paris, Roret, 1839, in-18, avec 48 planches de musique. En 1833, Ledhuy s'associa avec le pianiste Bertini pour la publication d'une sorte de journal de musique qui avait pour titre : *Encyclopédie pittoresque de la musique*; Paris, 1833-1835, in-4°. Ce recueil n'eut qu'une année d'existence.

LEDWICH (Édouard), ecclésiastique irlandais, né en 1739, mort à Dublin le 8 août 1823,

est auteur d'un bon ouvrage, qui a pour titre : *Antiquities of Ireland*; Dublin, 1790, in-4° de 502 pages. Dans la 10e section de ce livre, l'auteur traite de la musique des anciens Irlandais, depuis les bardes, et donne des renseignements intéressants sur quelques anciens instruments de l'Irlande.

LEE (SÉBASTIEN), violoncelliste né le 24 décembre 1805 à Hambourg, y a étudié son instrument sous la direction de M. Prell, élève de Romberg. En 1830, il commença à se faire connaître comme virtuose dans les concerts donnés à Hambourg et à Leipsick; puis il voyagea, visita Cassel, Francfort, et, arrivé à Paris en avril 1832, se fit entendre avec un brillant succès au Théâtre-Italien, au mois de mai de cette année. Au printemps de 1836, M. Lee donna plusieurs concerts avec Gusikow (*voy.* ce nom), puis il se rendit à Londres, où il resta jusqu'à la fin de la saison. Il se fixa ensuite à Paris, et fut attaché à l'Opéra comme violoncelliste solo. On connaît de cet artiste pour son instrument : 1° Variations de concert pour violoncelle et orchestre sur un thème de l'Opéra de *Guillaume Tell*, op. 3; Hanovre, Nægel. — 2° *Scène suisse*, divertissement, idem, op. 4; Hambourg, Cranz. — 3° *Souvenir de Paris*, introduction et rondo, idem, op. 5; Hambourg, Bœhme. — 4° Fantaisie sur des motifs de *Robert le Diable*, de Meyerbeer, op. 6; idem, Brunswick, Meyer. — 5° Variations brillantes sur un thème original, pour violoncelle et quatuor, op. 7; Hambourg, Cranz. M. Lee a publié à Paris beaucoup de compositions pour son instrument, particulièrement quatre œuvres de duos pour deux violoncelles, à l'usage du Conservatoire, sous le titre d'*École du violoncelliste*. Il a été fait une édition de cet ouvrage à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel.

LEE (LOUIS), frère du précédent, beaucoup plus jeune, est né à Hambourg, en 1819. Le violoncelle et le piano sont les instruments qu'il a cultivés et sur lesquels il a acquis beaucoup d'habileté. Comme violoncelliste, il a une grande dextérité d'archet, mais il ne tire pas un grand son : on lui a reproché de manquer de style et d'expression. Il a beaucoup voyagé, et a donné des concerts à Copenhague, Leipsick, Francfort, Cassel, Manheim et dans les principales villes rhénanes. Il a aussi visité Paris et y a fait un long séjour.

LEE (ÉDOUARD), pianiste, fils de Sébastien, est né à Hambourg. On connaît de lui beaucoup de petits morceaux pour le piano, particulièrement des *Études de salon*, op. 7; Hambourg, Bœhme. Il est mort le 23 décembre 1861, à l'âge de vingt-six ans.

LEEDER (JEAN-GUILLAUME), maître de concerts à Hildesheim, mort en 1785, reçut des leçons de composition de Hupfeld. Il a publié : 1° Six sonates pour la flûte, avec accompagnement de violon; Amsterdam, 1772. — 2° Concerto pour flûte et orchestre; Ibid. — 3° Six duos pour deux violons; Hildesheim. Il y a aussi sous son nom, en manuscrit, six concertos pour le violon et quelques symphonies.

LEFÉBURE (LOUIS-FRANÇOIS-HENRI), ancien administrateur, écrivain et botaniste, est né à Paris, le 18 février 1754. Électeur de Paris et membre du conseil général de la commune en 1789, il s'opposa avec énergie aux actes de violence et de désordre de la révolution, et le 10 août 1792 il sortit de ce conseil, en déclarant au peuple que Mannel et les autres agitateurs étaient ses plus perfides ennemis. Arrêté plus tard à Avignon, et conduit à Paris par la gendarmerie, il eut le bonheur de n'arriver dans cette ville que cinq jours après le 9 thermidor. Plus tard, il fut chargé de missions relatives aux arts dans le midi, puis fut administrateur du département de Vaucluse, secrétaire général de celui du Var, et enfin, pendant douze ans sous-préfet à Verdun. Retiré des affaires en 1814, il retourna à Paris, où il s'occupa de travaux relatifs aux arts et aux sciences. Il était âgé de vingt-quatre ans lorsqu'il publia une brochure intitulée *Nouveau solfège*; Paris, Cailleau, 1780, 23 pages in-8°. C'était un nouveau système de solmisation, supposé plus facile que celui des maîtres ordinaires et que Gossec trouva assez bon pour le mettre en pratique à l'École royale de chant et de déclamation. Quelques années après, Lefébure fit paraître un autre ouvrage, qui a pour titre : *Bévues, erreurs et méprises de différents auteurs célèbres en matière musicale*; Paris, Knapen, 1789, in-12. Ce piquant écrit est dirigé contre D'Alembert et d'autres littérateurs qui ont voulu traiter de la musique sans la connaître ni la comprendre : il est devenu fort rare. La dédicace de la brochure de Lefébure à la comtesse de Provence fut revue et corrigée par le comte de Provence lui-même, qui régna sur la France sous le nom de Louis XVIII. Gerber s'est trompé sur l'auteur de ces ouvrages, et les a faussement attribués à Lefebvre-Wély, qu'il appelle *Lefébure de Wély* (*voy.* ce nom). Au mois de décembre 1801, Lefébure a lu dans une séance de l'Institut de France une dissertation ayant pour objet les effets de la musique dans les maladies nerveuses. Comme professeur à l'Athénée de Paris, il a aussi prononcé, en 1827, un discours sur la musique en général; morceau qui a été remarqué. Enfin, Lefébure a composé quelques

scènes, plusieurs cantates, et les oratorios d'*Abel et Caïn*, et de *Cambyse*. On lui doit de beaux travaux sur la botanique et quelques écrits sur la peinture. En 1828, cet homme de mérile, que je ne connaissais que par ses ouvrages, m'a fait l'honneur de me chercher pour m'adresser des félicitations flatteuses sur la *Revue musicale* : il était alors âgé de soixante-quatorze ans; néanmoins je le trouvai encore plein de feu et d'enthousiasme. Il est mort à Paris, dans les derniers jours de novembre 1840, à l'âge de près de quatre-vingt-sept ans.

LEFEBVRE, dit LEFÉBURE-WÉLY (Antoine), organiste de l'église Saint-Roch, à Paris, naquit en cette ville, vers la fin de 1762. En 1788 il était déjà compté parmi les professeurs de piano; il s'appelait alors simplement *Lefebvre;* il ajouta plus tard à son nom celui de *Wely*, qui appartenait à la famille de sa femme, pour se distinguer de plusieurs autres artistes nommés *Lefebvre.* Nommé organiste de Saint-Jacques-du-Haut-Pas en 1802, il changea ensuite cette position pour celle d'organiste de Saint-Roch, en 1805. On connaît sous son nom les ouvrages suivants : 1° Trois sonates pour clavecin; Paris, 1790. — 2° Quatre idem, op. 2; ibid. — 3° Sonate pour piano et violon, op. 9; Paris, Omont. — 4° Idem, op. 10, ibid. —5° Idem, op. 11, ibid. —6° Fantaisie pour piano seul, ibid. — 7° Trois recueils d'airs arrangés pour piano, op. 3, 4, 5; ibid. —8° Messe des grands solennels, *Magnificat*, *Te Deum* et quelques autres pièces d'orgue, sur le chant parisien. Paris, chez l'auteur. Cet artiste est mort en 1831, à l'âge de soixante-neuf ans.

LEFÉBURE-WÉLY (Louis-James-Alfred), fils du précédent, est né à Paris, le 13 novembre 1817. Dès l'âge de trois ans et demi il commença l'étude de la musique, sous la direction de son père. Ses progrès furent si rapides, qu'en 1825, à peine âgé de huit ans, il remplaça dans ses fonctions d'organiste son père, atteint de paralysie dans tout le côté gauche. Après avoir langui dans cette situation pendant six ans Lefébure-Wély père mourut, et par la protection de la reine Amélie (d'Orléans), son fils fut nommé définitivement organiste, titulaire du grand orgue de l'église Saint-Roch, quoiqu'il n'eût pas encore atteint sa quinzième année. Admis le 11 octobre 1832 au Conservatoire de musique, il y devint élève de M. Benoist pour l'orgue et de M. Laurent pour le piano; puis il eut Zimmerman pour professeur de ce dernier instrument. En 1834 il obtint au concours les deuxièmes prix d'orgue et de piano, et dans l'année suivante les deux premiers prix de ces deux instruments lui furent décernés. Admis dans la classe de composition de Berton, M. Lefébure passa, après la mort de ce maître, dans celle d'Halévy. Pendant le cours de ses études au Conservatoire, il reçut des leçons particulières de plusieurs maîtres étrangers à cette école : ainsi A. Adam lui enseigna la composition, et Séjan, organiste de Saint-Sulpice, lui fit connaître les effets de l'orgue, et lui fit acquérir l'habitude de l'improvisation. Déjà il se préparait au concours de l'Institut de France, dont le lauréat de chaque année devient pensionnaire du gouvernement; mais il se maria à la même époque, et dès lors il dut renoncer aux avantages de ce concours. Jusqu'en 1847, M. Lefébure-Wély conserva sa position d'organiste de Saint-Roch; alors il fut appelé en la même qualité à l'église de la Madeleine, pour y jouer le bel orgue construit par M. Aristide Cavaillé. La grande réputation de M. Lefébure-Wély comme organiste improvisateur date de cette époque. Homme de goût et de sentiment, il se faisait remarquer particulièrement par le charme et la grâce de ses inspirations ainsi que par les heureuses combinaisons de sonorité par lesquelles il variait les effets de l'instrument. Cet artiste distingué n'a pas eu moins de succès sur les instruments à anches libres, auxquels on a donné différents noms, et qui se résument tous dans l'harmonium de l'époque actuelle. M. Lefébure-Wély en tire des effets charmants. En 1858 il a donné sa démission de la place d'organiste de la Madeleine, pour se livrer en liberté à la composition dramatique. On a de cet artiste 50 études pour le piano, environ cent morceaux de differents caractères pour le même instrument, plusieurs ouvrages pour le grand orgue, des fantaisies pour l'orgue expressif ou *Harmonium*, trois messes, dont deux avec orgue et une avec orchestre, un quatuor et un quintette pour des instruments à cordes, 3 symphonies à grand orchestre exécutées aux concerts populaires de M. Pasdeloup, enfin, un opéra en 3 actes représenté à l'Opéra-Comique, le 11 décembre 1861, sous le titre : *Les Recruteurs.* M. Lefébure-Wély a été fait chevalier de la Légion d'honneur le 18 août 1850, et chevalier de l'ordre de Charles III, d'Espagne, en 1859.

LEFEBVRE (Jacques), violoniste de la chapelle du prince Henri de Prusse, naquit en 1723, à Prinzlow, dans l'Uckermark. Il étudia la musique et le violon sous la direction du maître de concerts Graun : Charles-Philippe-Emmanuel Bach lui enseigna la composition. En 1750, il entra dans la musique du prince Henri, qui lui donna sa démission, après quelques années, pour des motifs peu honorables, dit-on. Lefebvre vé-

eut ensuite à Berlin comme simple professeur de musique; mais un théâtre français ayant été établi dans cette ville, il en fut nommé le chef d'orchestre. Cette bonne fortune lui vint trop tard, car il mourut en 1777, au moment où il allait entrer en fonctions. Cet artiste a publié des solos pour le violon, des concertos, duos, trios, etc., et a laissé en manuscrit une collection d'odes, psaumes et chansons.

LEFEBVRE (François-Charlemagne), fils d'un ancien bibliothécaire copiste de l'Opéra, est né à Paris, le 10 avril 1775. Admis dans l'école royale de musique instituée par le baron de Breteuil, il y étudia l'harmonie et le contrepoint sous la direction de Gossec. Son éducation musicale terminée, il débuta comme compositeur par deux petits opéras-comiques dont Moline avait fait les livrets, et par la musique de quelques ballets de Milon, qui depuis fut chorégraphe distingué à l'Opéra. Tous ces ouvrages furent représentés sur les théâtres des boulevards. En 1794 Lefebvre entra à l'orchestre de l'Opéra en qualité de viole. En 1814 il succéda à son père dans l'emploi de bibliothécaire de ce théâtre. En 1829 il fut mis à la retraite, après trente-cinq ans de service. Admis dans la musique de l'empereur Napoléon, en 1810, après un surnuméariat de huit années, il écrivit plusieurs cantates françaises pour les concerts de la cour. Après la restauration, il conserva son emploi sous les règnes de Louis XVIII et de Charles X. En 1816 il obtint le titre de compositeur de la musique des gardes du corps du roi, et dans l'exercice de ces fonctions il écrivit plusieurs suites d'harmonie pour les instruments à vent. Parmi ses travaux pour l'Opéra, on remarque la nouvelle instrumentation du *Devin du Village*, de J.-J. Rousseau, dont il a refait aussi les airs de danse, et surtout ses ballets, où l'on distinguait en général du goût et un bon sentiment de la scène. Ceux dont il a arrangé la musique sont : 1° *Pygmalion*. — 2° *Héro et Léandre*. — 3° *Les Noces de Gamache*. — 4° *Lucas et Laurette*. — 5° *Les Sauvages de la Mer du Sud*. — 6° *Vénus et Adonis*. — 7° *Vertumne et Pomone*. Dans ses dernières années, Lefebvre imagina un système de musique d'après lequel la gamme de la musique moderne serait fondée sur l'organisation de la voix humaine; ce qu'il a écrit sur cette idée fausse n'a pas été publié. Lefebvre est mort dans la quatre-vingt-cinquième année de son âge, le 23 mai 1839.

LEFÈVRE (François-Antoine), jésuite, né vers 1670, mort en 1737, est auteur d'un poëme intitulé *Musica, carmen*; Paris, 1684, in-12 de 23 pages. Il en a été fait une analyse dans le *Journal des Savants* de cette année (p. 1065-1069). L'abbé d'Olivet a inséré ce poëme dans la collection qui a pour titre : *Poemata didascalica nunc primum vel edita vel collecta*; Paris, Le Mercier, 1749, 3 vol. in-12. Il a été fait une nouvelle édition de ce recueil (Paris, Delalain, 1813, 3 vol. in-12). Le poëme du P. Lefèvre a été placé aussi dans une autre collection, intitulée *Scelta di poemi latini della Compagnia di Giesù*; Venise, 1749. Une traduction française de ce morceau a été faite par Grainville, et placée à la suite de sa traduction du poeme d'Yriarte sur le même sujet (Paris, an VIII, in-12). L'auteur du poëme sur la musique en quatre chants qui fut imprimé à Amsterdam en 1714 pour la première fois, puis à Lyon, et enfin réimprimé dans *Les Dons des enfants de Latone* (Paris, 1734, in-8°), a fait une imitation paraphrasée de celui de Lefèvre, dans le premier chant; mais le reste de son poëme est plus didactique que celui du jésuite, où l'on ne trouve que des allégories.

LEFÈVRE (André), organiste de Saint-Louis, né à Péronne, est mort à Paris, en 1786. Il a publié beaucoup de cantatilles, parmi lesquelles on remarque : *La saison du plaisir*; *Le bonheur imprévu*; *L'absence*; *Les regrets*; *L'amour justifié*, etc. Dans les années 1756 et suivantes, Lefèvre a fait exécuter au Concert spirituel plusieurs motets, dont on a gravé : 1° *Quam bonus*. — 2° *Conserva me*. — 3° *Coronate*.

LEFÈVRE (Jean-Baptiste-Nicolas), facteur d'orgues à Rouen, a fait ses ouvrages principaux dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Le grand orgue de Saint-Martin de Tours fut achevé et livré par lui le 24 juillet 1761. Cet instrument était composé de 53 jeux, dont un de 32 pieds ouvert, et un bourdon de 32, cinq claviers à la main et clavier de pédales. Lefèvre construisit l'orgue de Honfleur en 1772, ainsi que celui du Havre. Ce dernier était un grand seize pieds composé de 40 jeux, 3 claviers et pédale. Aidé de ses neveux, Lefèvre a fait aussi les orgues de Saint-Pierre et de Saint-Étienne de Caen. Celui-ci, qui fut achevé en 1769, était un grand instrument de 16 pieds composé de 63 registres, cinq claviers à la main, pédale et onze soufflets.

LEFÈVRE (Théodore), fils d'un maître de ballets de la Comédie-Italienne, et frère de Mme Dugazon (*voyez* ce nom), naquit à Paris, en 1759. Après avoir reçu les premières leçons de violon d'un maître obscur, il devint élève de Berthaume, et Rodolphe lui enseigna l'harmonie. Par l'influence de sa sœur, il obtint, en 1787, une des places de premier violon à la Comédie-Italienne; mais des mécontentements lui firent abandonner cet emploi quelques années après,

et il entra à l'orchestre du théâtre de la rue Feydeau, en 1794. Deux ans après il occupa la place de chef des premiers violons, sous la direction de Lahoussaye. Lorsque les deux Opéras-Comiques furent réunis, en 1801, La Houssaye se retira, et deux chefs d'orchestre furent nommés pour alterner dans le service : le choix des administrateurs du théâtre se fixa sur Blasius et sur Lefèvre. Celui-ci ne se retira qu'en 1820. Cet artiste fut un des fondateurs des concerts de la rue de Grenelle-Saint-Honoré, et en dirigea l'orchestre pendant plusieurs années. Il y fit exécuter trois symphonies de sa composition. L'époque de sa mort est ignorée. Lefèvre s'est essayé comme compositeur dramatique par deux opéras, qui n'obtinrent point de succès : le premier, intitulé *L'Embarras du choix*, en un acte, fut joué en 1788, et n'eut qu'un petit nombre de représentations ; l'autre, qui avait pour titre *Caroline*, en trois actes, joué en 1789, ne fut pas achevé.

LEFÈVRE (Jean-Xavier), clarinettiste distingué, né à Lausanne, le 6 mars 1763, se livra de bonne heure à l'étude de la musique, et alla fort jeune à Paris pour cultiver les heureuses dispositions qu'il avait reçues de la nature. Il se mit sous la direction de Michel Yost, connu généralement sous le nom de *Michel*, et le plus habile clarinettiste de son temps. Ce fut aux soins de ce professeur et à ses études constantes qu'il dut la belle qualité de son et la netteté d'exécution qui furent les qualités distinctives de son talent. Ses études n'étaient pas encore terminées lorsqu'il entra dans la musique des gardes françaises.

Le 1er novembre 1787, Lefèvre se fit entendre pour la première fois en public, au concert spirituel, dans une symphonie concertante de Devienne, pour clarinette et basson, qu'il exécuta avec Perret. Son succès fut brillant, et dès lors il y eut peu de solennités musicales où il ne fût appelé pour y jouer quelque solo. Au mois d'avril 1791, il entra dans l'orchestre de l'Opéra, où il fut chargé plus tard d'exécuter les solos dans les opéras et dans les ballets. Quelques personnes se souviennent encore de la manière brillante dont il exécutait dans *Anacréon*, de Grétry, un point d'orgue long et difficile, sans accompagnement, sur lequel on dansait un pas dialogué avec l'instrument. Lefèvre ne se retira de l'Opéra que le 1er janvier 1817, après vingt-six ans de service.

A l'époque de la formation du Conservatoire de musique, il avait été compris parmi les professeurs de cet établissement. Le comité d'enseignement le chargea de la rédaction d'une méthode de clarinette, qui fut adoptée à l'unanimité par ce même comité et qui a été seule en usage jusqu'au moment où des améliorations importantes ont été faites à la construction de l'instrument. Lefèvre y avait ajouté la sixième clef (celle de *sol* dièse); avant lui, la clarinette n'en avait que cinq. Une gradation bien entendue des difficultés, et d'excellentes observations sur la respiration, les coups de langue et les modifications du son, rendent l'ouvrage de cet artiste fort recommandable. Il a été gravé à Paris, en 1802, in-fol.; rien ne prouve mieux son utilité que la traduction qui en a été faite en allemand et qui a été publiée chez André, à Offenbach, car on sait que la clarinette était alors cultivée en Allemagne avec beaucoup de succès.

Lefèvre a formé beaucoup d'élèves, qui ont occupé les premiers emplois de clarinettistes dans les divers orchestres de Paris. Il ne s'est retiré de ses fonctions de professeur qu'au mois de février 1825, après les avoir remplies pendant vingt-huit ans. Entré dans la chapelle de Napoléon, le 7 mars 1807, il a conservé sa place à la restauration, et l'a remplie jusqu'à sa mort. Lefèvre était chevalier de la Légion d'honneur. Il a cessé de vivre le 9 novembre 1829.

Ses compositions consistent : 1° en Six concertos pour la clarinette avec accompagnement d'orchestre ; Paris, Sieber, Naderman, Troupenas. — 2° Deux symphonies concertantes pour clarinette et basson; Paris, Sieber. — 3° Une concertante pour hautbois, clarinette et basson; Paris, Janet. — 4° Deux œuvres de quatuors pour clarinette, violon, alto et basse; Paris, Hentz-Jouve, Sieber. — 5° Onze œuvres de duos pour deux clarinettes. — 6° Un œuvre de duos pour clarinette et basson. — 7° Six sonates pour clarinette et basse. — 8° Six trios pour deux clarinettes et basson. Tous ces ouvrages ont été publiés à Paris, et l'on en a fait diverses éditions en Allemagne. Lefèvre a laissé plusieurs autres œuvres en manuscrit.

La qualité de son que Lefèvre tirait de son instrument était volumineuse, mais elle appartenait à l'espèce que les Allemands désignent sous le nom de *son français*, c'est-à-dire qui est plus puissant que moelleux. Il n'aimait pas le son de l'école allemande, et peut-être ne rendit-il pas au talent de Bærmann la justice qui lui était due. Il ne fut pas non plus partisan des essais qu'il voyait faire pour le perfectionnement de la clarinette; il croyait que la multiplicité des clefs nuit à la sonorité de l'instrument, ce qui pouvait être vrai, car un tube percé de beaucoup de trous et chargé de corps étrangers est moins sonore qu'un autre qui a moins d'ouvertures; mais il aurait dû comprendre que la qualité prin-

cipale de l'instrument est la justesse, qui ne peut s'acquérir qu'en multipliant les clefs.

LEFEBVRE (Victor-Louis-Aimé-Joseph), pianiste et compositeur, naquit à Lille (Nord), le 6 janvier 1811. Entré au Conservatoire de Paris le 8 octobre 1825, il y reçut des leçons élémentaires de contrepoint de Seuriot et de Jelensperger, puis il suivit le cours de Reicha. Le deuxième prix lui fut décerné en 1828, et il obtint le premier dans l'année suivante. Devenu alors élève de Berton pour le style idéal de la composition, il concourut à l'Institut pour le grand prix; mais n'ayant pas réussi, il alla s'établir à Douai en 1832, et s'y livra à l'enseignement et à la composition d'œuvres instrumentales. On a gravé de cet artiste deux trios pour piano, violon et violoncelle; plusieurs fantaisies pour piano seul; quatuor pour 2 violons, alto et violoncelle, intitulé *Nuit musicale*, op. 3; Paris, Richault; 1er solo brillant pour piano seul, op. 4; ibid; romances et mélodies avec accompagnement de piano. Cet artiste intéressant est mort à Douai, d'une maladie de poitrine, vers 1840, laissant en manuscrit plusieurs œuvres de musique instrumentale, d'un style sérieux.

LEFFLOTH (Jean-Matthieu), organiste à Nuremberg, mourut dans cette ville, en 1733. Il a publié: 1° *Sonata e Fuga per l'organo*. — 2° *Divertimento musicale, consistente in una partita di cembalo*. — 3° Deux concertos pour le clavecin avec violon; Nuremberg, 1730. — 4° Quatre solos pour le violon, ibid.

LEGALLOIS. *Voyez* GALLOIS (LE).

LÉGAT DE FURCY (Antoine), amateur, né à Maubeuge, vers 1740, apprit la musique dès l'âge de trois ans. Lorsqu'il eut fini ses humanités, il se rendit à Paris pour y faire sa philosophie; il y étudia le clavecin et l'harmonie sous la direction de Noblet. La Borde dit qu'il reçut ensuite des conseils de Rameau, et que ses progrès lui valurent l'amitié de ce maître. Légat de Furcy ne cultiva d'abord la musique que comme amateur; mais des motifs qui ne sont point connus lui firent prendre ensuite le parti d'user de ses talents pour vivre. On voit, par le *Calendrier musical* de 1789, qu'il était alors au nombre des professeurs de piano de Paris. On ignore l'époque de sa mort. Les premiers ouvrages de Légat de Furcy avaient été des cantates et cantatilles; elles avaient obtenu du succès dans le monde; il se persuada dès lors qu'il était appelé à travailler pour le théâtre, mais le génie de la scène lui manquait. Ce fut en vain qu'il écrivit pour l'Opéra *Philire*, *Apollon et Daphné*, et pour la Comédie Italienne *Le Saut de Leucade*, *Le Jardinier de Sidon* et *Palmyre*; les directeurs de ces théâtres éludèrent sous différents prétextes la représentation de ces ouvrages. Rebuté par toutes les difficultés qu'il avait rencontrées, il finit par renoncer à sa chimère, et se contenta de jouir de ses faciles succès de salon. La Borde donne la liste suivante de ses ouvrages: 1° Pièces de clavecin, non gravées. — 2° Cantates et cantatilles en grand nombre, entre autres *Le retour d'Églé*, *Les soupirs*, *La naissance de Vénus*, *L'éloge de la voix*, etc. — 3° Six sonates en duos pour la flûte, gravées. — 4° *Le Saut de Leucade*, ou *les Désespérés*, opéra-comique, non gravé. — 5° *Palmyre*, ou *le Prix de la Beauté*, idem. — 6° *Les Rendez-vous*, idem. — 7° Beaucoup d'ariettes gravées. — 8° Deux recueils de duos à deux voix, gravés. — 9° Plusieurs recueils d'airs, chansons, romances, avec ou sans accompagnement, gravés. — 10° *Solféges* ou leçons de musique, 1re et 2e parties; Paris, Naderman. — 11° *Leçons de Minerve*, romances morales, liv. 1 et 2; Paris, Naderman. Légat de Furcy a été le collaborateur de La Borde pour son *Essai sur la musique*.

LEGENDRE (Jean). *Voyez* Gendre.

LEGIPONT (Olivier), moine bénédictin du couvent de Raybroden, près de Brunn, en Moravie, passa à celui de Brzecnow en 1744, et mourut à celui de Saint-Maximin, le 16 juin 1758. Ce moine fut un des hommes les plus savants de la Bohême dans le dix-huitième siècle. On a de lui un recueil de dissertations intitulé: *Dissertationes philologico-bibliographicæ; in quibus de adornanda et ornanda bibliotheca nec non de manuscriptis, librisque rarioribus ac præstantioribus; ac etiam de archivo in ordinem redigendo, veterumque diplomatum criterio; deque rei nummariæ ac musices studio, et aliis potissimum ad elegantiores litteras spectantibus rebus disseratur*; Nuremberg, 1747, in-4°. La cinquième dissertation de cet excellent livre (p. 283) est intitulée: *De Musica, ejusque proprietatibus, origine, progressu, cultoribus, et studio bene instituendo*.

LEGNANI (Louis), guitariste distingué, né à Milan, vers 1790, a donné des concerts dans cette ville, en 1819, et y a fait admirer son habileté extraordinaire. Au mois d'octobre 1822 il arriva à Vienne, où il séjourna pendant quelques mois. Les journaux allemands de cette époque déclarèrent que rien ne pouvait être comparé aux prodiges de l'exécution de cet artiste, et que Giuliani lui-même ne pouvait entrer en lice avec lui. Pendant les années 1823 et 1824, Legnani voyagea pour donner des concerts; mais en 1825

il se fixa à Genève, où il était encore en 1835, jouissant de l'estime de tous les artistes et de l'affection des principaux habitants. On connaît sous son nom des duos pour guitare et flûte, Vienne, Leidesdorf; environ trente œuvres de solos pour guitare, exercices, rondos, caprices et variations, remplis de grandes difficultés. Le premier œuvre, intitulé *Terramoto con variazioni*, a été publié à Milan chez Ricordi, les autres ont paru chez le même éditeur; à Vienne, chez Artaria et Leidesdorf; à Florence, chez Cipriani; à Offenbach, chez André; à Paris, chez Richault.

LEGRAND (Jacques), ou **GRAND**, en latin *Jacobus Magnus*, ou *Magni*, moine Augustin, naquit vers le milieu du quatorzième siècle, à Toulouse, enseigna la philosophie et la théologie à Padoue, et se rendit célèbre par ses commentaires sur la philosophie d'Aristote, et par ses interprétations de la Bible. Appelé à Paris, il y brilla comme prédicateur, et se fit remarquer par la hardiesse avec laquelle il prêcha contre les vices de la reine (Isabeau de Bavière) et contre ceux des courtisans. On ignore la date de sa mort, mais on sait qu'il vivait encore en 1422. Au nombre de ses ouvrages on remarque celui qui a pour titre: *Sophologium, ex antiquorum poetarum, oratorum atque philosophorum gravibus sententiis collectum;* Paris, M. Crantz, Ulrich Gering et Michel de Fribourg, 1475, in-fol.; ibid., 1477, in-4° gothique. Le second livre de cet ouvrage traite des sept arts libéraux, particulièrement de la musique, mais d'une manière toute spéculative. Legrand fit lui-même une traduction française de son livre pour le duc d'Orléans, sous le titre: *l'Archiloque Sophie*, ou *grand discours de la sagesse*. La bibliothèque impériale de Paris en possède plusieurs manuscrits, parmi lesquels on distingue le n° 6868, in-fol. max., d'une rare beauté. On y trouve le resumé de l'ouvrage par l'auteur: Legrand y dit: « Le second livre « parle des sept ars libéraulx, c'est assavoir « grammaire, logique, rhétorique, arismétique, « musicq, géométrie et astrologie. »

LEGRAND (Guillaume), né le 5 mars 1770, à Deux-Ponts, se rendit en 1782 chez un oncle qu'il avait à Munich, et y reçut des leçons de Tausch pour le hautbois. En 1788, il fut admis en qualité de hautboïste dans la musique du prince électoral de Bavière, et ce fut vers ce temps qu'il commença seul l'étude de la composition dans les partitions des maîtres les plus célèbres: plus tard, il prit des leçons d'harmonie chez Joseph Grætz. Chargé par son oncle de la composition de quelques ballets, il écrivit la musique de ceux qui ont pour titres: *Le Bal*, *La Fête tyrolienne*, *Le Déluge* et *La Caravane*. En 1797 il devint chef du corps des hautboïstes des différents régiments en garnison à Munich. Il a obtenu sa retraite vers 1825. Parmi les œuvres de musique instrumentale de Legrand, on remarque: 1° Plusieurs suites d'harmonie militaire pour le service des troupes bavaroises. — 2° Six pièces d'harmonie pour flûte, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons, liv. 1, tirées des opéras de Meyerbeer et Nicolini; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 3° Six pièces idem, liv. 2, tirées des opéras de Rossini, Nicolini et Parini, ibid. — 4° Plusieurs cahiers de danses allemandes, valses, etc., pour l'orchestre. Legrand a eu deux frères, musiciens distingués attachés à la musique de la cour de Munich; le premier (Chrétien), né à Deux-Ponts, le 9 août 1775, fut élève de Kleinheinz pour le piano, et acquit sur cet instrument un talent remarquable; il mourut des suites d'une maladie de poitrine, en 1793. Le plus jeune (Pierre), né à Deux-Ponts, le 5 mars 1778, fut un violoncelliste de mérite. Admis dans la musique de la cour, en 1795, il a obtenu ensuite un congé, et s'est fait entendre avec succès à Vienne, à Francfort, à Strasbourg, à Nancy, et dans plusieurs villes des bords du Rhin.

LEGRENZI (Jean), maître de chapelle de Saint-Marc, à Venise, et directeur du conservatoire *dei Mendicanti*, dans la même ville, fut un des plus habiles compositeurs de son temps. Né vers 1625, à Clusone, dans les environs de Bergame, il fit ses études musicales dans cette ville, où il devint ensuite organiste de Sainte-Marie-Majeure. De là il alla à Ferrare pour y remplir les fonctions de maître de chapelle de l'église *dello Spirito Santo*. Il y était encore en 1664. En 1672 J.-Ph. Krieger le trouva à Venise, où il occupait la place de directeur du Conservatoire, dont il a été parlé ci-dessus. Le 23 avril 1685, il succéda à Natale Monferrato comme maître de la chapelle ducale de Saint-Marc. Il mourut dans cette situation, au mois de juillet 1690. Ce fut Legrenzi qui, par ses demandes aux procurateurs de Saint-Marc, fit donner une organisation régulière à l'orchestre de la chapelle et augmenter le nombre des symphonistes. Cet orchestre fut composé alors de la manière suivante: 8 violons, 11 petites violes ou *violettes* pour les deuxième et troisième parties; 2 violes *da braccio* (ténors); 3 grandes violes *da gamba* et *violone* (contrebasse de viole); 4 théorbes; 2 cornets, 1 basson, 3 trombones; en tout trente-quatre instrumentistes. Les travaux de Legrenzi pour le théâtre furent presque tous destinés à celui de Venise. Son premier opéra (*Achille in Sciro*) y fut représenté en 1664, et *Pertinace*, le dernier, fut joué en 1684. Parmi les élèves de Legrenzi on compte

Lotti et *François Gasparini*. Il paraît qu'il avait embrassé l'état ecclésiastique, car on lit dans une lettre insérée au *Mercure galant* (mars 1683, p. 278) : « Celui qui a composé la « musique de la pièce intitulée *Les deux Cesars*, « et représentée pendant le carnaval à Venise, au « théâtre Saint-Luc, est Don Giovanni Legrenzi, « *prêtre*, maistre de la musique des filles de « Saint-Lazare, dites communément *les men-« dicantes*, etc. » On trouve dans cette lettre quelques détails sur les chanteurs qui jouèrent dans l'opéra dont il est ici question. Les œuvres de musique d'église de ce maître sont : 1° *Concerto di Messe e Salmi a 3 e 4 voci con violini*; Venise, 1654. — 2° *Mottetti a 2, 3 e 4 voci*, ibid., 1655. — 3° *Sacri e festivi Concerti Messe e Salmi e due cori, con istrumenti ad libitum*, op. 9; Venise, Franc. Magni, 1657. Il y a une deuxième édition de cet œuvre, datée de Venise, 1667. — 4° *Motetti a 5 voci*, op. 5; ibid., 1660. — 5° *Sentimenti devoti espressi colla musica a 2 e 3 voci Libri primo e secondo*, op. 6; ibid., 1660. Il y a une autre édition de cet ouvrage, publiée à Venise, chez Joseph Sola, en 1683. — 6° *Compiete con litanie ed antifone della Beata Virgine Maria, a 5 voci*, op. 7; Venise, Fr. Magni, 1662. — 7° *Acclamazioni divote a voce sola*, op. 11; ibid., 1688, in-4° obl. — 8° *Idee armoniche, a 2 e 3 voci, op. 13; in Venezia, app. Fr. Magni e Gardano*, 1678. — 9° *Motetti sacri a voce sola con tre stromenti*, op. 17; ibid., 1692, in-4°. Les opéras de Legrenzi, au nombre de dix-sept, sont : 1° *Achille in Sciro*, à Venise, 1664. — 2° *Zenobia e Radamisto*; Ferrare, 1665, Brescia, 1666 et Vérone, 1667. — 3° *Tiridate*; Venise, 1669. — 4° *Eteocle e Polinice*; ibid., 1675. — 5° *La Divisione del Mondo*; ibid., 1675. — 6° *Adone in Cipro*; ibid., 1676. — 7° *Germanico sul Reno*; ibid., 1676. — 8° *Totila*; ibid., 1677. — 9° *Antioco il Grande*; ibid., 1681. — 10° *Il Creso*; ibid., 1681. — 11° *Pausania*; ibid., 1681. — 12° *Ottaviano Cesare Augusto*; Mantoue, 1682. — 13° *Lisimacco ricamato da Alessandro*; Venise, 1682. — 14° *I due Cesari*; ibid., 1683. — 15° *Giustino*; ibid., 1683. — 16° *L'Anarchia dell' Impero*; ibid., 1683. — 17° *Publio Elio Pertinace*; ibid., 1684. Enfin les œuvres de musique de chambre composés par Legrenzi sont les suivants : 1° *Suonate per chiesa*; Venise, 1655. — 2° *Suonate da chiesa e da camera a 3*; ibid., 1656. — 3° *Una muta di Suonate*; 1664. — 4° *Suonate a due violini e violone, con il basso continuo per l'organo, op. ottava*; ibid., 1667. — 5° *La Cetra, consegrata al nome immortale della S. Cesarea R. M. di Leopoldo I, in sonate a 2, 3, 4 stromenti, op.* 10; ibid., 1673. — 6° *X Cantate a voce sola, lib.* 1; Venise, 1674. — 7° *Echi di Reverenza, etc., in XIV cantate a voce sola, op.* 14; ibid., 1679, in-4°. — 8° *Suonate a 2 violini et violoncello*; ibid., 1677. — 6° *Suonate da chiesa e da camera a 2, 3, 4, 5, 6 e 7 stromenti con trombe e senza overo flauti, libro sesto, op.* 17; ibid., 1693, in-4°.

LEGROS (Joseph), acteur de l'Opéra, doué d'une des plus belles voix de ténor élevé (appelées *hautes-contre*) qu'on ait entendues en France, naquit le 7 septembre 1739, au village de Monampteuil, diocèse de Laon, et fut d'abord enfant de chœur dans la cathédrale de cette ville. Rebel et Francœur, qui dirigeaient l'Opéra depuis 1757, ayant eu connaissance de la belle voix de Legros, obtinrent un ordre pour le faire entrer à l'Opera, où son début eut lieu en effet le 1er mars 1764, par le rôle de *Titon*, dans l'opéra de *Titon et l'Aurore*. Acteur un peu froid, il ne dut d'abord ses succès qu'au timbre admirable de sa voix, sous ce rapport, il consola le public de la perte de Jéliotte; mais dix ans plus tard la révolution opérée par Gluck dans la musique dramatique exerça son influence sur le talent de Legros; il sentit le besoin de s'animer, et joua d'une manière satisfaisante les rôles d'*Orphée*, d'*Achille*, de *Pylade*, de *Renaud* et d'*Atys*. Outre ses talents comme acteur, il était très-bon musicien et s'était livré à l'étude de la composition. En 1775, il refit, avec Désormery père, la musique d'*Hylas et Sylvie*, en un acte, et fit représenter cet ouvrage à l'Opéra. Legros était bel homme, mais son embonpoint étant devenu excessif, il fut obligé de se retirer en 1783, avec la pension, qu'on accordait alors après quinze ans de service. Chargé de la direction du Concert spirituel en 1777, il garda cette entreprise jusqu'à la suppression de l'établissement en 1791. Alors il se retira à La Rochelle, où il est mort, le 20 décembre 1793.

LEGROS (....), fils du précédent, né à Paris, vers 1770, était professeur de musique à Paris dans les premières années du dix-neuvième siècle. Il y a fait imprimer un livre qui a pour titre: *Le Jeu d'Apollon, ou nouvelle méthode pour apprendre en jouant les principes de la musique*; Paris, 1804, in-4°.

LEHMANN (Antoine), facteur d'orgues à Bautzen, vivait dans le seizième siècle. En 1549, il construisit l'orgue de l'église paroissiale de Dantzick, composé de trente et un registres.

LEHMANN (Basile), autre facteur d'orgues allemand, de la même époque, construisit en 1543 celui de l'église Sainte-Marie à Zwickau.

LEHMANN (Emmanuel), magister et recteur au collége d'Aunaberg, né à Scheibenberg, dans la Misnie, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié un programme académique intitulé : *Programma ad actum valedictorium de Musica*, Annaberg, mai 1675.

LEHMANN (Chrétien), frère du précédent, né à Scheibenberg, le 2 décembre 1643, y fit ses premières études de musique et de littérature, puis entra en 1658 à l'école Saint-Thomas de Leipsick, où il compléta ses connaissances dans le chant et la composition. Il y écrivit plusieurs morceaux de musique d'église. En 1663 il suivit les cours de l'université; deux ans après il alla à Wittenberg, où il fut nommé magister. Il succéda ensuite à son père, à Scheibenberg. Sa principale occupation dans ce lieu fut l'amélioration de la musique d'église, et pour atteindre ce but il écrivit plusieurs services complets pour les dimanches et fêtes, qui sont restés en manuscrit. Nommé pasteur à Annaberg, en 1685, il fut appelé en cette qualité à Freiberg, en 1697, où il mourut, en 1723.

LEHMANN (Gothilf-David), facteur de pianos à Dresde, naquit en 1764, à Serkewitz, près de cette ville. Son père le plaça fort jeune chez Wagner, pour apprendre les principes de la bonne facture des instruments, pendant le terme de six ans. Au bout de ce temps Lehmann s'établit lui-même à Dresde, et y fabriqua des clavicordes, des clavecins, des pianos et des harmonicas.

LEHMANN (Frédéric-Adolphe), conseiller de légation à Dessau, vers 1801, auparavant lieutenant d'infanterie au service de l'électeur, passa les dernières années de sa vie à Halle. Simple amateur de musique, il avait pourtant étudié dans sa jeunesse l'art d'écrire avec autant de soin qu'aurait pu le faire un musicien de profession, et l'on dit que ses premiers ouvrages laissent apercevoir des traces de ses travaux scolastiques; mais plus tard il s'abandonna davantage à une imagination libre dans les chansons allemandes, où il a occupé le premier rang jusqu'à Schubert. On connaît sous le nom de cet amateur : 1° Six marches à grand orchestre ou en harmonie; Leipsick, Peters. — 2° Variations pour le piano sur l'air allemand : *Freut euch des Lebens;* Augsbourg, Gombart. — 3° Douze variations *idem* sur un air russe; Pétersbourg. — 4° Deux marches caractéristiques pour le piano; Leipsick, Hoffmeister. — 5° Chants à 4 voix; Berlin, Nicolaï. — 6° Chants à 3 et 4 voix, op. 7, Leipsick, Peters. — 7° Chansons à voix seule, avec accompagnement de piano, 1er cahier; Dessau, Menge, vers 1793. — 8° *La plainte de la jeune fille*, de Schiller, idem; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1801. — 9° Douze chansons allemandes, idem; ibid., 1802. — 10° Petites chansons, idem; Leipsick, Peters. — 11° Sept chansons anglaises et allemandes idem; Dessau, chez l'auteur. — 12° Chansons allemandes, idem, 8e recueil, Halle, chez l'auteur. Il a paru postérieurement quelques autres recueils de pièces du même genre. Les chansons de Lehmann ont obtenu tant de succès après 1812, qu'il a été imprimé quatre éditions de quelques-uns de ses recueils.

LEHMANN (Jean-Traugott), docteur en philosophie et professeur de musique à Leipsick, est né en 1782, à Neukirch, près de Kœnigsbrück, dans la Lusace supérieure. Le chant et la guitare paraissent avoir occupé particulièrement cet artiste. Il a publié : 1° *Neue Guitarrenschule, oder die einfachten Regeln die Guitarre auch ohne Lehrer spielen zu lernen* (Nouvelle école de la guitare, etc., 1re partie); Leipsick, Hofmeister. La cinquième édition de cette première partie a été publiée en 1830. La deuxième édition de la seconde partie a paru en 1812. Il a été fait une traduction française de cet ouvrage, sur la quatrième édition allemande; elle a été publiée chez le même éditeur, en 1826, in-fol. Il a paru aussi un abrégé de la même méthode, sous ce titre : *Kleine Guitarrenschule, oder Anweisung die Guitarre in kurzer Zeit spielen zu lernen; nebst einigen Uebungsstücken*, in-4°; Leipsick, Hofmeister, 1826. — 2° *Grundl. und leichtfassl. Stimmen-system, oder Anweisung wie ein jeder Fortepiano oder Clavier-Instrumente auf die beste Art stimmen kan* (Système d'accord naturel et facile, ou Instruction pour accorder par la meilleure méthode un piano ou tout autre instrument à clavier); Leipsick, Kolmann, 1827, in-8°. — 3° *Anleitung die Orgel rein und richtig stimmen zu lernen und in guter Stimmung zu erhalten. Nebst ein ausführl. Beschreibung über den Bau der Orgel* (Instruction pour apprendre l'accord pur et régulier de l'orgue, etc.; suivie d'une description détaillée de la construction de cet instrument); Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1831, grand in-8° de trente et une pages. — 4° Chansons allemandes à voix seule avec accompagnement de piano; Leipsick, Hofmeister.

LEHMANN (Laurent), fécond compositeur de *Lieder*, vécut à Berlin depuis 1825 jusque vers 1845. Il paraît qu'il y était professeur de piano; mais on manque de renseignements sur sa personne. Ses œuvres, parmi lesquelles on remarque aussi des rondeaux et des fantaisies pour le piano, sont au nombre d'environ cinquante. Ses *Lieder*, dont il y a huit recueils, outre un grand

nombre qui sont détachés, ont été publiés à Berlin et à Leipsick.

LEIBNIZ (GODEFROID-GUILLAUME, baron DE), illustre philosophe et mathématicien, naquit à Leipsick, le 3 juillet 1646, et mourut à Hanovre, le 14 novembre 1716, à l'âge de soixante-dix ans. L'histoire de la vie et des travaux de cet homme célèbre n'appartient pas à la Biographie des musiciens; on la trouve complète et détaillée dans plusieurs biographies générales, et dans les histoires spéciales des mathématiques et de la philosophie. Ce grand homme n'est cité ici que pour ce qu'il a laissé en manuscrit concernant l'histoire de la musique, le rhythme, et les principes mathématiques de la théorie de la musique : ces morceaux se trouvent à la Bibliothèque royale de Hanovre, et n'ont jamais été publiés. Leibniz a donné aussi quelques aperçus sur le calcul des intervalles des sons, dans une lettre du 17 avril 1712, adressée à Goldbach, et qui est la 154[e] de ses *Epistolæ ad diversos*. C'est dans cette lettre qu'il a placé sa fameuse proposition : *Musica est exercitium arithmeticæ occultum nescientis se numerare animi* : proposition parfaitement vraie dans une conception très-générale de l'art et de la science; car dans la création commune dans l'audition de toute musique, il n'y a de conception possible que par l'appréciation immédiate et spontanée d'une multitude de rapports des sons; mais dans le sens fini et borné de la justesse absolue et invariable des intervalles, que lui donnait Leibniz, elle n'est point admissible. Doué du génie le plus vaste, et d'ailleurs bon musicien et jouant de plusieurs instruments, Leibniz aurait eu tout ce qu'il fallait pour porter la lumière dans la théorie de la musique, s'il eût connu la constitution des diverses tonalités et leurs conséquences.

LEIBROCK (JOSEPH-ADOLPHE), compositeur, né à Brunswick, le 8 janvier 1808, est fils d'Auguste Leibrock, littérateur qui a joui de quelque réputation en Allemagne. Dès son enfance il étudia la musique, et y fit de rapides progrès. Maurunrt (*voyez* ce nom) lui enseigna le violon, et Gœdeke, musicien de la chapelle royale, lui donna des leçons de violoncelle. Pendant qu'il se livrait à l'étude de ces instruments, il suivit les cours de théologie à l'université. Plus tard, il obtint une place de violoncelliste à la chapelle de Brunswick; mais il ne se borna pas au talent de l'exécution : la composition et l'étude de la théorie de la musique devinrent aussi les objets sérieux de ses études. En 1840 il accepta la place de directeur de musique du théâtre de Ratisbonne. Son premier ouvrage important fut une ouverture triomphale (*Jubel-ouverture*), en *ut*, qui fut publiée à Brunswick, en 1838. Il écrivit ensuite la musique du mélodrame intitulé *Sechzehn Jahre* (Seize ans), plusieurs autres ouvertures, des quintettes pour instruments à cordes, et des *Lieder*.

LEICHT (....), facteur de pianos à Breslau, né à Pilsen, dans la Bohême, en 1790, apprit d'abord la profession de menuisier, puis entra chez Weiss, facteur d'instruments à Prague, qui lui enseigna les principes de son art. Plus tard il visita Vienne, Ratisbonne, Dresde et Berlin, travaillant dans chacune de ces villes chez les plus habiles facteurs, pour augmenter ses connaissances. En 1815 il s'établit à Breslau, et depuis ce temps il s'est fait connaître avantageusement par la bonne qualité de son et le fini du mécanisme de ses grands pianos.

LEIDEL (FRANÇOIS), virtuose sur le hautbois, la flûte et la clarinette, naquit en 1761, à Schwarz-Kostelecz, dans la Bohême. Après avoir appris dans son enfance les éléments de la musique à l'école de Bistritz, il entra au monastère de Seelau comme enfant de chœur et pour y faire ses humanités; ensuite il alla étudier la rhétorique chez les piaristes de Prague, et il fit sa philosophie à l'université de cette ville. Déjà, lorsqu'il était à Seelau, il avait appris à jouer de plusieurs instruments; mais lorsqu'il fut arrivé dans la capitale de la Bohême, il prit la résolution de se livrer exclusivement à la musique, et dès lors il fit des études sérieuses sur la flûte, la clarinette et le hautbois, qui le conduisirent à la possession d'un talent de premier ordre, particulièrement sur le dernier de ces instruments. En 1803 il réunissait les places de première flûte et de premier hautbois de l'église métropolitaine de Prague. On ignore si cet artiste a laissé quelques compositions en manuscrit.

LEIDESDORF (M.-J.), pianiste et compositeur, né vraisemblablement à Vienne, a été éditeur et marchand de musique en cette ville jusque vers 1827. Il se fixa alors à Florence, où il était estimé pour son talent et pour son caractère bienveillant autant qu'honorable. Il est mort dans cette ville, le 20 septembre 1839. Il avait fait exécuter à Florence, en 1829, *Esther*, oratorio à 4 voix, avec chœurs et orchestre. On évalue à plus de cent cinquante œuvres le nombre de compositions de tous genres publiées sous son nom; elles ne sont pas connues en France, mais elles ont du succès en Allemagne, chez les amateurs. Les critiques reprochent des négligences au style de Leidesdorf. Les principaux ouvrages de cet artiste sont : 1° Premier concerto pour piano, op. 100; Vienne, Haslinger. — 2° Grand quintetto pour piano, violon,

clarinette, violoncelle et contrebasse, op. 66; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 3° Rondo brillant pour piano, flûte, clarinette, alto et violoncelle, op. 128; Vienne, Artaria. — 4° Quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 123; Vienne, Cappi. — 5° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 70; Vienne, Artaria. — 6° Sonates pour piano et violon, op. 47, 48, 63, 74, 133; Vienne et Leipsick. — 7° Sonates pour piano seul, op. 30, 50, 67, 72, 75, 112, 134; ibid. Leidesdorf a écrit un très-grand nombre de variations, pots-pourris, divertissements, rondeaux, caprices, bagatelles, etc.

LEIDING (Georges-Théodore), organiste à Brunswick, naquit à Bucken, dans le comté de Hayn, le 23 février 1664. Son père, écuyer dans les troupes françaises, s'était distingué pendant la guerre de Trente ans sous le commandement du duc de Weimar. Le jeune Leiding entra, à l'âge de quinze ans, chez l'organiste de la cour de Brunswick, Jacques Bœlsche, et reçut ses instructions pendant cinq ans. En 1684 il fit un voyage à Hambourg pour y entendre Reincke et Buxtehude; pendant son séjour en cette ville, il reçut une lettre de Bœlsche, qui était malade, et qui l'invitait à aller le remplacer dans ses fonctions. Leiding se rendit au désir de son maître. Bœlsche mourut peu de temps après, et son élève lui succéda dans la place d'organiste de Saint-Ulrich. Plus tard Leiding y réunit les places d'organiste de Saint-Blaise et de Saint-Magnus: il les garda jusqu'à sa mort, qui arriva le 10 mai 1710. Il avait étudié la composition sous la direction de Theile, et a laissé en manuscrit beaucoup de pièces de clavecin et d'orgue. — Son fils, Othon-Antoine Leiding, lui succéda dans ses emplois, et mourut le 16 mai 1740.

LEIGHTON (William), compositeur anglais, vécut à Londres au commencement du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître par une collection de musique religieuse à quatre et cinq voix, qui a pour titre: *The Tears, or Lamentations of a sorrowful soule* (Les larmes et lamentations d'une âme repentante); Londres, 1614, in-fol. Outre les pièces de Leighton on trouve dans ce recueil des compositions de J. Dowland, John Milton (père du poëte), Robert Johnson, Thomas Forde, Edmond Hooper, Alphonse Ferrabosco, Robert Kindersley, Nathaniel Giles, J. Coperario (Cowper), John Bull, William Bird, Robert Jones, J. Wilbye, J. Ward, Thomas Weelkes, Orl. Gibbons, Martin Pearson, Thomas Lupo, Fr. Pilkinton, et Thimolphus Thoopeel.

LEISRING (Volkmar), né dans la seconde moitié du seizième siècle, à Gebstædt, près de Buttstædt, dans la Thuringe, fit ses études à Jena, et fut nommé en 1617 recteur à Schkœlen, près de Naumbourg. En 1619 il fut pasteur à Nohra, près de Weimar, et dans l'année 1628 il alla remplir les mêmes fonctions à Buchfurth, où il mourut, en 1637. Cet ecclésiastique fut bon musicien, et l'on connaît de lui plusieurs compositions où il y a du mérite. Il a publié: 1° Épithalame tiré du 26e chapitre de Sirach; Jena, 1609. — 2° *Cymbalum Davidicum* 4, 5, 6 *et* 8 *vocum*, ou psaumes latins et allemands; Jena, 1611. Une deuxième édition, augmentée de plusieurs pièces, a été publiée à Erfurt, en 1612. — 3° Épithalames latins et allemands à 4, 5 et 8 voix; Erfurt, 1624. — 4° *Strenophaniæ*, consistant en 21 chants latins et allemands, Erfurt, 1628.

LEISTER (Joachim-Frédéric), compositeur et critique, né à Willstork, vers 1740, fut attaché en 1670, comme rédacteur, au *Correspondant impartial* de Hambourg, dans lequel il a inséré beaucoup de bons articles concernant la musique. Il occupait encore la même position en 1795. J'ignore si c'est le même artiste qui, après avoir quitté Hambourg, se serait rendu à Vienne, où il aurait publié, sous le nom de *F. Leister*, des solos et des duos pour la flûte, chez Haslinger, Artaria, Cappi, au nombre d'environ quarante œuvres.

LEJEUNE (Claude), connu sous les noms de *Claudin Lejeune*, ou simplement de *Claudin*, fut un musicien célèbre, et naquit à Valenciennes. J'ai dit, dans mon Mémoire sur les musiciens néerlandais (p. 41), qu'il vit le jour vers 1528; mais cette date paraît trop reculée pour l'époque de ses premières publications; il paraît plus vraisemblable qu'il naquit vers 1540. Quelques auteurs ont confondu Lejeune, désigné seulement par le nom de *Claudin*, avec Claude de Sermisy, maître de chapelle de François Ier, dont les compositions sont aussi placées sous le nom de *Claudin*, dans les recueils de motets publiés par Attaingnant (livre 7e, Paris, 1533; livre 10e, Paris, 1534; livre 11e, ibid.), dans les 1er et 3e livres de *Chansons musicales à quatre parties*, mis au jour par le même éditeur en 1529 et 1530, et dans d'autres recueils. Mais l'erreur est manifeste, car si Claude Lejeune avait été déjà au nombre des musiciens dont on recueillait les compositions en 1529, il est évident qu'il n'aurait pu être maître de la musique du roi de France en 1598, comme on le verra plus loin, c'est-à-dire environ soixante-dix ans après (1). Varillas s'est trompé d'une

(1) Pacquot est un de ceux qui se sont trompés à ce sujet; il dit, dans le premier volume de ses Mémoires lit-

manière plus singulière encore lorsqu'il a dit dans son Histoire de Charles IX (liv. 9, p. 472, édition de Paris, in-12, 1684) : « Mandelot se mit « inutilement en devoir d'empêcher, à Lyon, le « massacre de treize cents calvinistes et surtout « de l'incomparable musicien Goudimel, *connu « sous le nom de Claudin Lejeune.* » Cet écrivain est le seul, je crois, qui a fait cette faute. Il y a aussi de l'incertitude chez quelques auteurs sur le véritable nom de famille de l'artiste dont il s'agit ; car plusieurs semblent croire que ce nom était *Claudin*, puisqu'ils n'y ajoutent *le jeune* que comme un adjectif qui aurait servi à le distinguer de l'ancien Claudin (Claude de Sermisy). Il est même remarquable que Thomas d'Embry, ou d'Ambry, ami de Claude Lejeune, ne le désigne point autrement dans une anecdote du commentaire sur la vie d'Apollonius (1). Toutefois, il est certain que *Claudin* n'était que le prénom et *Lejeune* le nom de famille du compositeur ; car le premier n'est mis qu'en abrégé au titre de la plupart de ses ouvrages, par exemple *C.*, *Cl.*, ou *Claud.*, tandis que l'autre est entier ; et, ce qui est plus décisif encore, les psaumes de Claudin, publiés en 1608, après sa mort, sont dédiés au duc de Bouillon, prince de Sedan, par sa sœur, qui signe son épître : *Cécile Lejeune.* D'ailleurs, d'Embry lui-même s'est servi du nom de *Lejeune* dans une ode sur la musique de son ami, placée en tête du recueil de ce compositeur intitulé *Le Printemps.* Il y dit :

Lejeune a faict en sa vieillesse
Ce qu'une bien gaye jeunesse
N'oseroit avoir entrepris.

Et les éditeurs de ce recueil s'expriment ainsi, dans leur avis au lecteur : « Je t'ay bien voulu « advertir que l'intention de messieurs de Baïf et « *Lejeune* estoit de faire imprimer ces vers « mezurez en l'ortographe propre, etc. »

Lejeune n'était vraisemblablement pas en France, ou du moins à Paris ou à Lyon en 1572, époque de la Saint-Barthélemy, car il échappa au massacre de cette journée, et l'on a vu plus haut que Varillas s'est trompé à cet égard ; mais il était certainement à la cour de Henri III en 1581, car il écrivit alors de la musique pour les noces du duc de Joyeuse avec mademoiselle de Vaudemont; c'est à cette occasion que Thomas d'Embry, son ami, rapporte l'anecdote suivante : « J'ai quelquefois ouï dire au sieur Claudin Le- « jeune, qui a, sans faire tort à aucun, devancé « bien loin tous les musiciens des siècles précé- « dents, dans l'intelligence de ces modes (phry- « gien et hypophrygien), qu'il fut chanté un air, « qu'il avait composé avec les parties, aux ma- « gnificences qui furent faites aux noces du feu « duc de Joyeuse du temps d'heureuse mémoire « de Henry III, roy de France et de Pologne, que « Dieu absolve, lequel, comme on l'essayoit en « un concert qui se tenoit particulièrement, fit « mettre la main aux armes à un gentilhomme « qui estoit là présent, si qu'il commença à jurer « qu'il luy estoit impossible de s'empescher de s'en « aller battre contre quelqu'un ; et qu'alors on « commença à chanter un autre air du mode « sous-phrygien, qui le rendit tranquille comme « auparavant : ce qui m'a été confirmé encore « depuis par quelques-uns qui y assistèrent, tant « la modulation, le mouvement et la conduite « des voix, conjoints ensemble, ont de force et « de puissance sur les esprits. » Quoi qu'il en soit de l'exactitude de l'anecdote, le récit de d'Embry ne laisse point de doute sur la considération qui s'attachait en France aux œuvres et au nom de Claude Lejeune. Après la mort de Henri III, cet artiste passa au service de Henri IV, ainsi que le prouvent les titres de ses ouvrages imprimés à La Rochelle en 1598, et à Paris en 1606, 1608 et 1612. Le P. Mersenne rapporte une curieuse anecdote sur le danger que coururent Claude Lejeune et ses meilleurs ouvrages pendant la guerre de la Ligue contre Henri IV, et sur les secours que Mauduit (*voyez* ce nom) leur porta dans cette circonstance. Pendant le siége de Paris, dit-il, Claudin Lejeune s'enfuyait par la porte Saint-Denis, emportant ses compositions, non encore publiées, notamment le *Dodecachorde* (*voyez* ci-après, n° 2). Il fut arrêté par des soldats de la Ligue, et ce fut Mauduit qui arrêta le bras du sergent au moment où celui-ci lançait toutes ces compositions dans le feu du corps de garde! « car, comme il (Mauduit) « estoit de la justice, et reconnu savant en mu- « sique, il persuada aisément à la soldatesque « de lui remettre le tout entre les mains, laissant « immoler à leur zèle la confession de foy hu- « guenotte et séditieuse de Claudin, signée de sa « main et fulminante contre la Ligue, qui n'estoit « rien moins, en ce rencontre, que l'arrest de sa « mort, et sans doute prochaine, si Jacques « Mauduit ne s'y fût rencontré, qui leur fit en- « tendre qu'il déchiffreroit cette musique, et « connoistroit dans peu d'heures s'il y avoit rien « contre le service de la ville, et pour ce sujet il « demanda le prisonnier pour y estre confronté, « ce qu'on luy accorda sur sa prud'hommie, et « à la faveur du capitaine son amy, avec quel- « ques gardes, qui l'escortèrent jusques au lieu

téraires : « Claudin Lejeune, né à Valenciennes, dans le seizième siècle, *vécut en France du temps de François Ier.*

(1) Liv. 1, chap. XVI, p. 822.

« de secrété, où il termina cette affaire fort adroi« tement » (*Harm. Univ.*, liv. 7e, p. 63). Lejeune avait le titre de compositeur de la chambre du roi, tandis que du Caurroy était maître de la chapelle. J'ai lu quelque part qu'après la déclaration de Louis XIII, datée du 15 septembre 1612, qui défendait aux réformés de s'assembler sans une permission expresse, Lejeune, zélé protestant, se retira de la cour, et qu'il alla en Hollande, où il mourut, peu de temps après; mais ces renseignements ne sont point exacts, car l'ode de Thomas d'Embry ou d'Ambry, que j'ai citée plus haut, et qui est imprimée au commencement du recueil intitulé *Le Printemps*, publié à Paris en 1603, a pour titre : *Ode sur la musique de défunct sieur Claudin Lejeune*. La véritable date de la mort de cet artiste célèbre se trouve donc entre les années 1598 et 1603. Un autre éclaircissement résulte d'un passage déjà cité de cette ode; c'est que Lejeune était déjà avancé en âge quand il a composé les pièces de son recueil de printemps.

Lejeune a faict en sa vieillesse, etc.

Or, on ne dit pas d'un homme qu'il est en sa vieillesse s'il n'a au moins soixante ans; il ne paraît donc pas qu'on puisse placer l'époque de sa naissance plus tard que 1604. On a vu plus haut que ce musicien avait embrassé le calvinisme; mais il est vraisemblable qu'il n'appartint pas toujours à la religion réformée, car Pierre Ballard a publié après sa mort une messe à cinq et à six voix, de sa composition, qu'on avait trouvée dans ses papiers.

Examinant les fondements de la grande réputation dont Claude Lejeune a joui en France, Burney pense que cet artiste a été plutôt un musicien savant et laborieux qu'un homme de génie (*A General History of Music*, t. 3, p. 266); mais c'est précisément le contraire qui est vrai. Quoique Lejeune ait conservé dans quelques-unes de ses productions les formes canoniques et le style d'imitations fuguées des maîtres du seizième siècle, il est souvent incorrect dans sa manière d'écrire. On trouve dans sa musique beaucoup de dissonances résolues par saut, d'enjambements de parties, et de sauts de sixtes majeures dans les voix, qui indiquent des études légèrement faites dans l'art d'écrire; mais il y a du goût dans le choix des motifs de ses chansons françaises, et une certaine élégance dans celui des repos et des rentrées des différentes parties : en un mot, plus d'instinct que de savoir. Au surplus, le mérite de ce musicien a été exagéré par ses contemporains de la cour de France : ses ouvrages ne peuvent soutenir la comparaison avec ceux des bons maîtres de l'école romaine de ce temps, et sous le rapport de l'invention, ils sont inférieurs à ceux des compositeurs vénitiens, de Lassus, et même de quelques anciens compositeurs français, tels que Arcadet, et surtout Clément Jannequin. Claude Lejeune et Du Caurroy commencent l'époque de décadence de l'école française, quoiqu'un poëte ait dit à Claudin :

Qui son esprit ne satisfait
En les chants si pleins de merveilles
S'il n'est un âne tout à fait,
Il en a du moins les oreilles.

Les psaumes à quatre et cinq parties de sa composition ont eu beaucoup de succès, et l'on en a fait plusieurs éditions et des traductions anglaises et hollandaises à Paris, Genève, Leyde, Amsterdam, Londres, etc. Ces psaumes sont écrits presque tous en contrepoint simple de note contre note, sur les mélodies du culte protestant placées dans la partie du ténor, comme dans les psaumes de Goudimel; mais ceux-ci sont mieux écrits. On a ajusté sur la même musique la version allemande d'Ambroise Lobwasser. Je possède un exemplaire magnifique de cette version, imprimée à Amsterdam, chez Louis Elzevier, en 1646, in-12. Au frontispice gravé se trouve, à côté de David et des principaux personnages du culte réformé, le portrait de Lejeune. Les différentes voix sont imprimées en regard dans ce volume.

Tout ce que j'ai pu retrouver des œuvres de Claude Lejeune se compose de la liste suivante : 1° *Livre de mélanges de C. Lejeune à* 4, 5, 6 *et* 8 *voix*; à Anvers, de l'imprimerie de Christophe Plantin, 1585, 6 vol. petit in-fol. Je crois qu'il a dû y avoir une édition antérieure de cet ouvrage, qui contient des chansons françaises à 4, 5, 6 et 8 parties, des madrigaux italiens à 4, 5 et 6 voix, des motets latins à 5, 6 et 8, et un *écho* à 10 parties. Il a été publié une autre édition du même recueil à Paris, chez Pierre Ballard, 1607, 6 vol. in-4° obl. — 2° *Recueil de plusieurs chansons et airs nouveaux mis en musique par Cl. Le Jeune*; Paris, Adrien Le Roy et veuve Ballard, 1594, in-16 obl. — 3° *Dodécacorde contenant douze psaumes de David mis en musique selon les douze modes approuvez des meilleurs autheurs anciens et modernes, à* 2, 3, 4, 5, 6 *et* 7 *voix, par Claud. Lejeune, compositeur de la musique de la chambre du roy. A la Rochelle par Hiérosme Haultin*, 1598, 6 vol. in-4°, obl. Les paroles de ces psaumes sont tirées de la traduction française de Cl. Marot. Cet ouvrage est un des meilleurs et des

mieux écrits de Claude Lejeune : la forme des psaumes est développée dans la manière des motets italiens. On trouve dans cet œuvre le portrait gravé en bois de Claude Lejeune déjà âgé, car la tête est chauve et la barbe blanche. Ce portrait a été reproduit au burin par Hawkins, dans son Histoire générale de la musique (t. 3, p. 204). Il a été fait une deuxième édition de ces psaumes, à Paris, chez Pierre Ballard, 1608, 6 vol. petit in-4° obl., et une troisième, à Paris, chez le même, 1618, 6 vol. petit in-4° obl. — 4° *Le Printemps de Claud. Lejeune, natif de Valenciennes, compositeur de la musique de la chambre du roy, à 2, 3, 4, 5, 6, 7 et 8 parties*, à Paris, par la veuve R. Ballard, et son fils le même 1603, 6 vol petit in-4° obl. Les vers de ce recueil sont de Baïf. Il paraît que Lejeune avait laissé des pièces pour les autres saisons, car l'éditeur dit, dans son avis au lecteur : *Reste maintenant à te supplier de recevoir ce printemps avec ses belles et diverses fleurs, espérant les fruits des autres saisons que je te presenteray le plustost qu'il me sera possible;* cependant je ne crois pas que les autres suites aient été publiées. — 5° *Missa ad placitum, auctore Claud. Lejeune, cum quinque et sex vocibus;* Parisiis, ex offic. Pet. Ballard, 1607, in-fol. Le *Kyrie*, le *Gloria* et le *Sanctus* sont à cinq voix, le *Credo* et l'*Agnus* à six. — 6° *Premier livre contenant cinquante psaumes de David mis en musique à 3 parties par Claud. Lejeune, natif de Valenciennes, compositeur en musique de la chambre du roy;* Paris, Pierre Ballard, 1607, 3 vol. petit in-4° obl. Les deuxième et troisième livres de ces psaumes à trois parties ont été publiés chez le même imprimeur en 1608, in-4° obl. De tous les ouvrages de Lejeune, c'est celui qui paraît avoir eu le moins de succès, car je n'en connais point d'autre édition. — 7° *Les psaumes de Marot et de Théodore de Bèze mis en musique à quatre et cinq parties par Cl. Lejeune, natif de Valenciennes;* La Rochelle, J. Haultin, 1608, in 4°. Première édition publiée par Cécile Lejeune, sœur du compositeur, et dédiée au duc de Bouillon, prince de Sedan. Elle est fort rare. Une deuxième édition a été faite à Paris, en 1613; une troisième à Genève, chez Jean de Tournes, en 1627, avec le portrait de Lejeune; une autre à Amsterdam, en 1629; une à Paris, dont on a ôté les psaumes à cinq, chez Ballard, 4 vol. petit in-4° obl.; une à Amsterdam, en 1633; et une à Leyde, chez Juste Livius, en 1635, aussi avec le portrait du musicien. La dernière édition, intitulée : *Les cent cinquante Pseaumes de David, mis en musique à quatre parties par Claude Le jeune, natif de Valenciennes*, etc., à Paris, par Robert Ballard, 1650, 4 vol. in-8° obl., est fort belle; j'en possède un exemplaire magnifique. Il ne fut plus permis d'imprimer ces psaumes en France après la révocation de l'édit de Nantes. La musique de Lejeune a été arrangée sur une traduction hollandaise et publiée sous ce titre : *Psalmen David's, op vijf Stemmen, door Cl. Lejeune;* Schiedam, 1664, in-12. 5 vol. — 8° *Airs à trois, quatre, cinq et six parties mis en musique par Cl. Le jeune;* Paris, Pierre Ballard, 1608, 4 vol. in-16 obl. — 9° *Octonaires de la vanité et inconstance du monde, mis en musique à 3 et 4 parties, par Claude Lejeune, natif de Valenciennes*, à Paris, par Robert Ballard, 1610, 4 vol. in 4° petit obl. Cet ouvrage est un recueil de 36 chansons françaises, dont 3 sur chacun des douze modes. Il y a une autre édition imprimée chez le même en 1641. — 10° *Second livre des meslanges de Cl. Lejeune, compositeur de la musique de la chambre du roy;* Paris, Pierre Ballard, 1612, 4 vol. in-4° obl. Ce recueil a été publié par Louis Mardo, neveu de Lejeune, et dédié à M. de la Planche, avocat au parlement de Paris. Un autre édition a été publiée à Anvers, en 1617. On trouve dans cette collection quinze chansons françaises et 7 madrigaux italiens à 4 voix, douze chansons à 5, deux canons et cinq chansons à 6, deux chansons à 8, deux psaumes à 5, un motet à 4 voix divisé en 6 parties, un autre motet à 5, un *Magnificat*, à 4, 5 et 7, un motet à 10, une fantaisie à 4 et une autre à 5. Un essai biographique a été publié sous ce titre : *Esquisse biographique sur Claude Lejeune, natif de Valenciennes, surnommé le Phénix des musiciens, compositeur de la musique des rois Henri III et Henri IV;* Valenciennes, 1845, in-8°.

LELLMANN (Georges-François), clarinettiste et compositeur pour son instrument, est né à Buckebourg, le 8 avril 1798. Dès son enfance il montra beaucoup de penchant pour la musique; mais ses études de collége ne lui permirent pas de s'occuper de cet art d'une manière sérieuse avant sa treizième année. Il reçut alors des leçons de clarinette d'un musicien de la chapelle du prince de Lippe-Schaumbourg, nommé Wagner; toutefois il se destinait à la carrière des sciences, lorsqu'un régiment suédois arriva dans sa ville natale, en 1814. Le colonel de ce corps était alors à la recherche de quelques bons artistes pour sa musique militaire : des offres furent faites à Lellmann, et il accepta la place de première clarinette de ce régiment. Au moment où il arrivait en Belgique, le général suédois qui commandait

la brigade où il servait, reçut la nouvelle de la signature du traité de paix de Paris, et bientôt après, les troupes alliées repassèrent le Rhin. De retour dans sa patrie, Lellmann donna sa démission, et se retira à Buckebourg, où il prit des leçons de violon de Lubeck, maître de concerts de cette petite cour. Quelques années après, une place de clarinette solo fut offerte à Lellmann dans un régiment du royaume des Pays-Bas, qui était en garnison à Ypres : l'artiste accepta, et revit la Belgique pour la seconde fois. Il était à Ypres depuis deux ans, et son engagement touchait à son terme, lorsque la place de chef de musique de la Société philharmonique de la petite ville de Turcoing (Nord) lui fut offerte : il l'accepta, et vécut huit ans dans cette position, faisant seulement quelques voyages à Paris, où il recevait des conseils de Reicha pour la composition. Son talent comme instrumentiste se perfectionna aussi par les leçons qu'il reçut du célèbre clarinettiste Iwan Müller. En 1833, Lellmann fut appelé à Zerbst, en qualité de professeur de langues modernes au gymnase, parce qu'il possédait une connaissance parfaite du français et de l'anglais. Quelques dissertations qu'il a publiées depuis cette époque lui ont fait décerner le grade de docteur en philosophie et arts par l'université de Jena. On a de cet artiste : 1° Air varié pour clarinette et orchestre; Bonn, Simrock. — 2° Romance de Ch. M. de Weber, variée pour clarinette et orchestre; Paris, Zetter et Cie, et Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 3° Air varié pour deux clarinettes concertantes et orchestre; Bonn, Simrock.

LEM (Pierre), né à Copenhague, vers 1753, eut pour maître de violon Hartmann, qui, après plusieurs années de leçons, le fit voyager pour perfectionner son goût et son talent. De retour dans sa patrie, Lem eut le titre de premier violon de la cour, aux appointements de mille écus (3,750 francs), et après la mort de son maître, en 1791, il eut une augmentation de 200 écus, avec la place de professeur de l'école de musique et celle de violon solo des concerts. Il a formé de bons élèves. On a publié de sa composition à Vienne, en 1785, un concerto pour le violon, et l'on trouve sous son nom, dans le Catalogue de Traeg, un rondeau pour le clavecin, en manuscrit.

LEMAIRE, ou **LE MAIRE**, musicien français, né vraisemblablement à la fin du seizième siècle, ou dans les premières années du dix-septième, est cité par Mersenne (*Harmonie universelle*, Traité des consonnances, etc., liv. 6, prop. 19, p. 342) comme inventeur de la syllabe *za*, qu'il voulait introduire dans la solmisation pour la septième note, et pour faire abandonner en France la méthode des muances, qui y était encore en vigueur. Mersenne ajoute que le même Lemaire avait imaginé de nouveaux signes pour la notation. Brossard, qui écrivait son Dictionnaire de musique en 1701 ou 1702, dit que Lemaire avait fait cette innovation 40 ou 50 ans auparavant ; mais elle était plus ancienne, car le livre de Mersenne a été publié en 1636. Dans un autre endroit, Brossard attribue à Lemaire le livre qui a pour titre : *Méthode facile pour apprendre à chanter en musique, par un célèbre maistre de Paris*, et il donne à ce livre la date de 1666. Il s'est trompé, car cette méthode n'est qu'une troisième édition de l'ouvrage de Nivers (*voy.* ce nom), qui fut publié en 1646, chez Ballard, à Paris, sous ce titre : *La gamme du si, nouvelle méthode pour apprendre à chanter en musique sans muances*. La deuxième édition fut imprimée sous le même titre en 1661, chez le même Ballard, avec le nom de l'auteur. La troisième édition, citée par Brossard sous son véritable titre, ainsi que la quatrième, qui parut en 1696, n'ont point d'autre indication que *par un célèbre maistre de Paris*. On voit d'après ces explications que Lemaire n'est pas l'auteur de cet ouvrage. L'invention attribuée par Mersenne à un musicien de ce nom est de beaucoup antérieure à la première édition du livre de Nivers. On n'a point de renseignements sur Lemaire, mais il y avait un *Guillaume Le Maire* dans la grande bande des violons du roi Louis XIII; ce Lemaire était compagnon de Chevalier, musicien habile de ce temps; il serait possible qu'il fût l'auteur de la nouvelle méthode de solmisation qu'on lui attribue. Voyez au surplus sur les méthodes semblables Waelrant, Anselme de Parme, Calvisius, Hubmeier, Putte (van de), Caramuel de Lobkowitz, Urena, (Pierre), et Buttstedt.

LEMAIRE (Charles), peut-être fils du précédent, entra en 1669 à la chapelle de Louis XIV, en qualité de haute-contre, et y continua son service jusqu'en 1702. Il obtint alors sa retraite, et mourut en 1704. M. de Boisgelou croyait, mais à tort, qu'il était l'auteur de la nouvelle solmisation française. On a de cet artiste : 1° Airs à chanter avec la basse pour le clavecin ou le théorbe, livres 1 à 6; Paris, Ballard, 1674 à 1695. — 2° *Airs sérieux et à boire à deux et trois parties, par M. Le Maire, ordinaire de la musique du roy*; à Paris, chez Christophe Ballard, etc., 1674, in-12 obl. — 3° *Les quatre saisons, cantates à voix seule*, livre 1, ibid. — 4° *Recueil de motets, à une et deux voix avec basse continue*; Paris, Ballard, 1698, in-fol.

LEMAITRE (Matthieu), compositeur belge,

suivant le titre d'un de ses ouvrages, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle, et paraît avoir occupé un emploi de chantre ou de maître de chapelle en Bavière. Ses ouvrages connus sont ceux-ci : 1° *Catechesis numeris musicis inclusa et ad puerorum captum accommodata, tribus vocibus composita. Norimbergæ, in officina Joannis Montani* et *Ulrici Neuberi*, 1563, in-8° obl. — 2° *Geistliche und weltliche teutsche Gesang mit vier und fünf Stimmen;* Wittenberg, durch Johann Schwertel, 1566, in-4° obl. — 3° *Sacræ cantiones, quas vulgo Motetta vocant, quinque vocum, Liber primus; Dresdæ, per Gimel Montanare Lubecensi*, 1570, in-4° obl. Au premier de ces ouvrages se trouve, à côté du nom de l'auteur, la désignation de *Belga*.

LEMAURE (Catherine-Nicole), célèbre actrice de l'Opéra, naquit à Paris, le 3 août 1704. Ayant été reçue dans les chœurs en 1719, elle débuta en 1724, par le rôle de *Céphise*, dans *L'Europe galante*. » Jamais, dit La Borde, « la nature n'a accordé un plus bel organe, de « plus belles cadences (trilles), et une manière de « chanter plus imposante. Mlle Lemaure, petite « et mal faite, avait une noblesse incroyable sur « le théâtre; elle se pénétrait tellement de ce « qu'elle devait dire, qu'elle arrachait des lar« mes aux spectateurs les plus froids; elle les « animait et les transportait; et quoiqu'elle ne « fût ni jolie ni spirituelle, elle produisait les « impressions les plus vives. » Il faut croire à la réalité d'un talent qui produit de tels effets sur toute une nation, et qui mérite de pareils éloges de la part d'un homme qui n'était point étranger à la musique. Sans doute l'art du chant était alors ignoré en France; mais une belle voix, un beau trille naturel, et surtout un accent pathétique dans l'organe, sont les qualités essentielles pour émouvoir dans tous les temps, quels que soient d'ailleurs les défauts de la vocalisation. Retirée du théâtre en 1727, Mlle Lemaure y rentra en 1730, et y resta jusqu'en 1735 (1), après l'avoir quitté et repris plusieurs fois. Ayant été invitée à jouer à la cour, en 1745, pour les fêtes données à l'occasion du mariage du Dauphin, elle exigea qu'un carrosse du roi vînt la prendre et la conduisît à Versailles, accompagnée d'un gentilhomme de la chambre. *Mon Dieu*, s'écria-t-elle, *que je voudrais être à une fenêtre pour me voir passer!* Les entrepreneurs du Colisée la déterminèrent à y chanter en 1771. Jamais affluence ne fut comparable à celle des curieux qui allèrent pour l'entendre, et quoiqu'elle eût soixante-sept ans, elle y parut fort supérieure à ce qu'on devait attendre de cet âge. En 1762, elle avait épousé un M. de Montbruelle; mais on continua de l'appeler par son premier nom jusqu'à sa mort, arrivée en 1783. Dans les anciens mémoires manuscrits que je possède sur l'Opéra, on lit une note ainsi conçue sur cette actrice : Lemaure : *cette actrice a la voix plus douce que celle d'un rossignol, et les sons des plus beaux. Elle fut fort regrettée lors de sa retraite, qui occasionna un petit mémoire imprimé, où estoit déduit le motif de cette retraite, qui estoit parce que, ne voulant pas chanter, elle fut conduite de l'ordre du roi au For Lévêque.*

(1) Cette date est celle des anciens registres de l'Opéra; celle de 1743, donnée par La Borde, et copiée par tous les biographes, est fausse.

LEMAZURIER (Pierre-David), littérateur, naquit à Gisors, le 30 mars 1775. Après avoir occupé plusieurs emplois dans l'administration, il fut longtemps secrétaire du comité de la Comédie-Française. Sa politesse et son amabilité avec les auteurs lui firent de nombreux amis dans cette position difficile. Sa vue, fatiguée par ses travaux, s'affaiblit tout à coup en 1830; bientôt il devint complétement aveugle, et se vit obligé de renoncer à sa place. Retiré depuis lors à Versailles, il y passa ses dernières années entouré d'une famille qui l'aimait tendrement. Il mourut dans cette ville, le 7 août 1836. Lemazurier est auteur de plusieurs ouvrages, au nombre desquels on remarque *L'Opinion du parterre*, almanach théâtral dont il a publié dix années (1803-1813), Paris, 10 volumes in-18. Le premier volume n'a pour objet que le Théâtre-Français; mais on trouve dans tous les autres beaucoup de renseignements utiles sur l'Opéra, l'Opéra-Comique et l'Opéra italien, ainsi que sur les auteurs, chanteurs, et sur les pièces représentées dans le cours de ces dix années.

LEMBLIN (Laurent), musicien belge, vécut dans la première partie du seizième siècle, et fut attaché comme ténor à la chapelle du duc de Bavière, antérieurement à 1540. On trouve des motets de sa composition dans les recueils intitulés : 1° *Tomus secundus psalmorum selectorum quatuor et quinque vocum; Norimbergæ, apud Jo. Petreium*, 1739, in-4° obl. — 2° *Selectissimarum Motetarum partim quinque, partim quatuor vocum. Tomus primus. Norimbergæ, Jo. Petreius*, 1540. Ses chansons latines, allemandes et françaises ont été insérées dans divers recueils, particulièrement dans ceux-ci : — 3° *Selectissimæ nec non familiarissimæ cantiones ultra centum, vario idiomate vocum*, etc., *a sex usque ad duas vocum; Augustæ Vindelicorum*, Melchior Kriesstein, 1540, in-4° obl. — 4° *Ein Auszug guter alter und*

neuen teutschen Liedlein, etc.; Nuremberg, J. Petreius, 1539, petit in-4° obl. — 5° *Bicinia gallica, latina et germanica, et quædam fugæ*, etc. *Tomi duo. Vitenbergæ, apud Geor. Rhau*, 1545, petit in-4° obl.

LEMIÈRE (....), l'aîné, violoniste de l'Opéra, eut pour maître Gaviniès, dont il fut un des bons élèves. Il entra à l'orchestre de l'Opéra en 1751, et prit sa retraite au mois d'avril 1771; mais il ne jouit pas longtemps de sa pension, car il mourut dans la même année. Il fut le maître du célèbre violoniste Bertheaume. Lemière a publié deux livres de sonates à violon seul, et un livre de duos pour deux violons.

LEMIÈRE DE CORVEY (Jean-Frédéric-Auguste), compositeur, né à Rennes, en 1770, apprit la musique dans son enfance à la maîtrise de l'église cathédrale de cette ville, et fit, fort jeune encore, quelques essais de composition pour le piano et le violon, sans avoir fait d'études d'harmonie. Engagé comme volontaire dans un bataillon républicain de la Vendée, il se fit remarquer par l'exaltation de ses opinions, fut nommé sous-lieutenant, et se rendit à Paris le 10 août 1792. Il prit alors quelques leçons d'harmonie chez Berton, et fixa bientôt sur lui l'attention publique par la bizarrerie d'une de ses premières compositions; il avait mis en musique un article du *Journal du soir* sur la sommation faite à Custines de rendre Mayence, et sur la réponse de ce général; ce morceau fut publié en 1793, et eut un succès de vogue. En 1792 il avait donné au théâtre Montansier *Les Chevaliers errants*, petit opéra en un acte, qui avait été peu remarqué; peu de temps après il partit pour la Belgique, où il servit comme aide de camp du général Thiébault, qui, grand amateur de musique, l'avait attaché à sa personne, à cause de ses talents. De retour à Paris en 1794, il y fit représenter quelques opéras, dont plusieurs furent bien accueillis par le public. Pendant les années 1796 et 1797 il suivit son général en Allemagne, et y fut blessé. Le traité de *Campo-Formio* le ramena à Paris, et le fit rentrer dans la carrière de la composition dramatique. L'attachement qu'il avait pour le général Moreau le fit éloigner de cette ville par le gouvernement consulaire. Il vécut en Provence jusqu'en 1806; mais alors il obtint de reprendre du service actif, et fit les campagnes de Prusse et de Pologne. Puis, en 1808, il alla en Espagne, et servit pendant toute la guerre de la Péninsule jusqu'en 1814, où il fut mis à la retraite avec le grade de lieutenant-colonel : précédemment il avait été fait chevalier de la Légion d'honneur et du Mérite militaire. Après le retour de Napoléon en 1815, il reprit son épée, et fit la campagne de Waterloo : ce fut la dernière. Craignant des persécutions à cause de ses anciennes opinions républicaines, il se tint dans la retraite pendant les premiers temps de la seconde restauration; mais en 1817 il revint à Paris, et s'y livra de nouveau aux travaux de la composition, écrivit pour le théâtre, n'y obtint pas de succès, et finit par tomber dans un état voisin de la misère; car sa pension de retraite était insuffisante pour son existence et celle de ses deux filles. Dans les derniers temps de sa vie, il était obligé de corriger des épreuves de musique pour vivre. Il est mort à Paris, du choléra, le 19 avril 1832, à l'âge de soixante-deux ans.

Malgré l'activité de sa carrière militaire, Lemière a beaucoup écrit pour le théâtre et pour la chambre. N'ayant encore aucune notion d'harmonie, il avait fait représenter à Rennes, en 1790, un opéra en un acte intitulé : *Constance*. Après son arrivée à Paris, il écrivit les ouvrages suivants : 1° *Les Chevaliers errants*, au théâtre Montansier, en 1792, un acte. — 2° *Crispin rival*, au même théâtre, 1793, un acte. — 3° *Le Poëme volé*, en un acte, 1793. — 4° Scène patriotique, au théâtre Favart, 1794. — 5° *La Reprise de Toulon*, au même théâtre, 1794, en un acte. — 6° *Andros et Almona*, idem, en 3 actes, 1794 : de tous les ouvrages de Lemière, c'est celui qui a eu le plus de succès et qui avait le plus de mérite. — 7° *Le Congrès des Rois*, en collaboration avec plusieurs autres compositeurs. — 8° *Babouc*, en quatre actes, au théâtre Feydeau, 1795. — 9° *L'Écolier en vacances*, au théâtre Favart, en un acte, 1795.—10° *Les Suspects*, en un acte, au théâtre Louvois, 1795. — 9° *La Blonde et la Brune*, en un acte, même théâtre 1795. — 12° *La Moitié du chemin*, en trois actes, même théâtre, 1796. — Au théâtre Molière : 13° *Les deux Orphelines*, en un acte, 1798. — 17° *Les deux Crispins* (paroles et musique), en un acte, 1798. — 14° *La Maison changée*, en un acte, 1798. — 15° *La Paix et l'Amour*, en un acle, 1798. — 16° *Le Porteur d'eau*, en un acte, représenté en province, en 1801. — 17° *Henri et Félicie*, en trois actes, idem, 1808. — 18° *La Cruche cassée, ou les Rivaux de village*, en deux actes, au théâtre Feydeau, 1819. — 19° *La fausse Croisade*, en deux actes, au même théâtre, 1825. — 20° *Le Testament*, en deux actes, à l'Odéon, 1825. — 19° *Les Rencontres*, en trois actes, au théâtre Feydeau, 1828 (en collaboration avec M. Catrufo). Il a aussi arrangé pour le théâtre de l'Odéon, sur la musique de Rossini, *La Dame du lac*, en quatre actes, 1825, et *Tancrède*, en trois actes, 1827. Les autres productions instrumentales et vocales de Lemière de Corvey

sont : 1° *Bataille de Jena*, symphonie militaire à grand orchestre; Paris, Naderman. — 2° Pot-pourri militaire en harmonie, ibid. — 3° Trois œuvres de sonates pour piano et violon; Paris, Naderman; Berlin, Lischke. — 4° Sonate pour piano à 4 mains, op. 9; Paris, S. Gaveaux. — 5° Sonates pour piano seul, op. 3 et 8; Paris, Naderman. — 6° Sept pots-pourris pour piano, Paris, chez divers éditeurs. — 7° Environ vingt œuvres de petites pièces de différents genres, ibid. — 8° Plusieurs cahiers de contredanses, ibid. — 9° Trio pour harpe, cor et basson; Paris, Naderman. — 10° Duos pour harpe et piano, op. 23, 24 et 28, ibid. — 11° Recueils de romances avec accompagnement de piano, op. 17, 25, 32, 37; ibid.

LEMME (Charles), fils d'un facteur d'instruments, et lui-même facteur de pianos et organiste de l'église Sainte-Catherine et Saint-Magnus, à Brunswick, vivait dans cette ville vers 1780. Quelques modifications qu'il introduisit à cette époque dans la facture des pianos lui acquirent de la réputation. Une de ses premières améliorations consista à changer la courbe du chevalet pour obtenir une meilleure disposition des cordes et redresser les touches vers leur extrémité, au lieu de les faire obliquer, comme on l'avait fait jusqu'alors. Il fut aussi le premier qui fit les tables d'harmonie de deux planches minces collées l'une sur l'autre, à fibres croisées, afin que ses instruments ne fussent point détériorés par la chaleur lorsqu'il les envoyait dans l'Inde. Enfin, il fabriqua des pianos ovales, dont la forme lui semblait plus régulière et plus agréable que celle des grands pianos ordinaires. Lemme était aussi organiste à Brunswick. On a de lui un écrit intitulé : *Anweisung und Regeln zu einer zweckmæssigen Behandlung englischer und teutscher Pianoforte's und Klaviere nebst einen Verzeichnisse der bei dem Verfasser verfertige Sorten von Pianoforte und Klavieren* (Instructions et règles d'une bonne méthode pour accorder les pianos et clavecins anglais et allemands, etc).; Brunswick, 1802, in-4° de 20 pages.

LEMME (Charles), fils du précédent, naquit à Brunswick en 1769, et travailla longtemps à la fabrication des pianos dans les ateliers de son père. Vers l'année 1799, il alla se fixer à Paris, et s'y fit connaître comme un bon facteur de second ordre ; car ses instruments, d'un prix moins élevé que ceux d'Érard et de Freudenthaler ou de Petzold, ne furent jamais recherchés par les artistes ni par les amateurs distingués. Cependant il en faisait un grand commerce dans les provinces et à l'étranger, particulièrement en Amérique, et ses travaux pendant plus de vingt cinq ans lui acquirent une fortune honnête. Déjà il avait cessé de travailler et jouissait de son indépendance, lorsqu'un nouveau système de musique et de construction de pianos vint le préoccuper et le fit rentrer dans la fabrication de ce genre d'instruments. Il exposa ses vues dans un petit ouvrage qui a pour titre : *Nouvelle méthode de musique et gamme chromatique, qui abrège le travail et l'étude de la musique; de onze douzièmes on l'a réduite à un douzième; inventée et publiée par Charles Lemme*; Paris, imprimerie de Firmin Didot, 1829. Brochure in-8° de 19 pages, avec un cahier de 10 planches in-4° obl., et un grand tableau. Le titre de cet opuscule ne promettait pas un ouvrage bien écrit ; mais le fond était beaucoup plus singulier que la forme. Lemme ne s'était pas seulement proposé la réforme de la construction des pianos, mais celle de toute la musique. J'ai donné une longue analyse de son système dans le 5° volume de la *Revue musicale* (p. 49 et suiv.) : je vais en présenter ici un aperçu pour ceux qui n'ont pas cet ouvrage.

Lemme, choqué par l'apparente irrégularité de la disposition des touches sur le clavier, ou plutôt ayant eu entre les mains l'ouvrage de Rohleder (*voy.* ce nom), et voulant réaliser son système de réforme du piano, en fabriqua où ce clavier était divisé par des touches blanches et noires qui se suivaient alternativement et dans un ordre régulier, depuis la note la plus grave jusqu'à la plus aiguë. Il ne s'était pas aperçu de l'inconvénient qui résulte précisément pour l'œil de cette régularité de disposition, l'exécutant ne pouvant plus discerner les notes au milieu de toutes ces touches qui ne sont point distinguées par groupes, comme dans les claviers ordinaires. D'ailleurs, des instruments construits de cette manière auraient changé complétement l'art de jouer du piano, et auraient donné lieu à un nouveau système de doigter fort difficile. Les réformes de Lemme dans le système de la musique destinée au piano n'étaient ni moins radicales, ni moins embarrassantes. Il y conservait la différence des rondes, blanches, noires, etc., pour les valeurs des sons; mais, ayant supprimé les dièses, bémols et bécarres, il ne voulait indiquer les notes que par les touches blanches et noires ; et il se servait pour cela de blanches un peu plus grosses que les blanches ordinaires, et de noires également plus fortes que les autres noires; en sorte que telle note, dont la valeur ne doit être que celle d'une noire, était représentée souvent dans son système par une blanche distinguée seulement par la dimension, tandis qu'une blanche l'était par une noire. Il y avait beaucoup d'autres inconvénients, dont on peut voir le détail dans l'analyse

citée plus haut. Ce système n'eut aucun succès, et Lemme ne vendit pas un seul de ses nouveaux pianos. Le chagrin qu'il en eut commença à déranger sa raison; de mauvaises spéculations achevèrent l'aliénation de ses facultés, et le conduisirent à un état de démence complète. Il est mort à Charenton au mois d'octobre 1832, à l'âge de soixante-trois ans.

LEMME-ROSSI. *Voy.* ROSSI (LEMME).

LEMMENS (JACQUES-NICOLAS), professeur d'orgue au Conservatoire royal de Bruxelles, est né le 3 janvier 1823 à Zoerle-Parwys (province d'Anvers). Son père, organiste de ce lieu, lui donna les premières leçons de musique; ses progrès furent si rapides, que dès l'âge de 7 ans il chantait et accompagnait le plain-chant dans le service divin. Lorsqu'il eut atteint sa onzième année, son père l'envoya à Diest chez M. Van der Broeck, organiste, dont il reçut les leçons pendant six mois. En 1839, il fut admis au Conservatoire de Bruxelles, comme élève de M. Léopold Godineau pour le piano; mais bientôt ses études furent interrompues par une maladie de son père qui l'obligea de retourner chez lui pour le remplacer dans ses fonctions. Vers la fin de la même année, la place d'organiste de la grande église de Diest devint vacante et fut mise au concours; Lemmens se présenta comme candidat, et fut vainqueur dans cette épreuve : la place lui fut donnée. Le désir de rentrer au Conservatoire de Bruxelles la lui fit abandonner après l'avoir occupée pendant quinze mois, et, vers la fin de 1841, il rentra dans cette école comme élève de Michelot. Au concours de l'année suivante, le premier prix de piano lui fut décerné. Devenu élève de l'auteur de cette notice pour le contrepoint et pour la fugue, il montra dans l'étude de cette science une aptitude exceptionnelle. En 1844, il obtint au concours le second prix de composition, et le premier lui fut décerné en 1845. Ce fut aussi dans cette année qu'il remporta le premier prix d'orgue, comme élève de Girschner (*voy.* ce nom). Jugeant alors de l'avenir réservé aux rares facultés de ce jeune artiste, le directeur du Conservatoire, dans le but de fonder dans cette institution une école de bons organistes qui manquait à la Belgique, demanda au ministre de l'intérieur une pension pour que M. Lemmens pût aller à Breslau, chez le célèbre organiste Adolphe Hesse, étudier les traditions de l'art de Jean-Sébastien Bach; sa demande fut accueillie par le gouvernement, et Lemmens partit pour la capitale de la Silésie au commencement de 1846. Après qu'il y eut passé une année, Hesse écrivit à l'auteur de cette notice : *Je n'ai plus rien à apprendre à M. Lemmens : il joue la musique la plus difficile de Bach aussi bien que je puis le faire.* De retour à Bruxelles, après avoir parcouru l'Allemagne, le jeune artiste obtint l'année suivante le second grand prix de composition, dans le concours fondé par le gouvernement belge.

En 1849, Lemmens fut nommé professeur d'orgue au Conservatoire de Bruxelles, en remplacement de Girschner, qui venait d'être démissionné. Alors commença pour lui une carrière nouvelle, dans laquelle il a rendu d'éminents services à l'art dans sa patrie. A vrai dire, il n'existait pas alors d'organiste digne de ce nom dans le pays. Le doigter de substitution, sans lequel le jeu lié du clavier de l'orgue est impossible, était ignoré de tous avant que M. Lemmens l'enseignât. Quant au clavier de pédale, personne en Belgique n'en avait les premières notions; ces claviers étaient même si défectueux dans tous les instruments de cette espèce, qu'on n'y pouvait faire que des tenues. La réforme complète de ces claviers, comme celle du système de construction des orgues, comme celle de l'art véritable de l'organiste en Belgique et en France, datent de l'enseignement de M. Lemmens au Conservatoire. Dans les quatorze années écoulées jusqu'au jour où cette notice est écrite, cet enseignement a produit de si considérables résultats, qu'ils ont dépassé toutes les espérances. Parmi les nombreux élèves formés par le savant professeur, on remarque en première ligne MM. Wotlon, organiste à Louvain et professeur de l'École des beaux-arts de cette ville; Mailly, organiste de l'église Notre-Dame du Finistère, à Bruxelles; Loret, organiste à Paris, et professeur à l'école de musique religieuse; Andlauer, organiste à Haguenau (Bas-Rhin); Biga, ancien organiste de la paroisse des Minimes et son frère (Jean), organiste à Saint-Jacques-sur-Caudenberg, à Bruxelles; Pirongs, organiste à Londres; Callaerts, organiste de la cathédrale, à Anvers; Vastersavonds, organiste à Assche; Groven, organiste à Malines, Tilborghs, professeur à l'école normale de Lierre; Bogaerts, organiste à Alost; Guillemant, organiste à l'église Saint-Nicolas, de Boulogne, Lemmens (Edmond), organiste à Tirlemont; Estourgies, organiste et professeur à l'île Maurice; Lust, organiste actuel de l'église des Minimes; Massagé, organiste de l'église Notre-Dame du Sablon, à Bruxelles; enfin, une multitude d'autres artistes qui ont porté la réforme du goût de l'orgue dans les provinces, et jusque dans les plus petites communes. L'influence de M. Lemmens sur la transformation du style des organistes français n'a pas été moindre que sur ceux de la Belgique. Les artistes et les critiques se souviennent de l'impression que

produisit son talent lorsqu'il se fit entendre à Paris sur les orgues des églises de la Madeleine et de Saint-Vincent-de-Paul, ainsi qu'aux époques d'inaugurations de grandes orgues à la cathédrale de Rouen, à Lille et dans plusieurs autres villes. Avant lui, les grandes et belles œuvres de Bach étaient inconnues des organistes français aussi bien que des Belges, ou du moins étaient laissées à l'écart parce que pas un n'osait en aborder les difficultés; aujourd'hui, les meilleurs artistes se font gloire de suivre M. Lemmens dans la route qu'il leur a tracée, et le prennent pour leur modèle dans l'exécution de ces chefs-d'œuvre.

Non moins distingué dans l'exécution de la musique classique de piano, ce savant professeur en a fait une étude assidue pendant dix ans au château de Bierbais, à quelques lieues de Bruxelles, où il avait trouvé une hospitalité toute paternelle. Il ne quittait sa retraite que pour venir donner ses soins à ses élèves, se hâtant d'y retourner après avoir rempli ses fonctions de professeur. Le 3 janvier 1857 il devint l'époux de miss Sherrington, jeune cantatrice dont l'éducation vocale avait été faite au Conservatoire de Bruxelles, et qui, depuis lors, s'est fait une brillante réputation à Londres et dans les villes principales de l'Angleterre.

Les compositions de M. Lemmens, jusqu'au jour où cette notice est écrite sont : 1° Dix improvisations pour l'orgue; Mayence et Bruxelles, Schott. — 2° *Journal d'orgue*, 1re et 2e années, Bruxelles, l'auteur. La troisième année se compose d'une messe facile à 3 voix égales. Cet ouvrage fondamental vient d'être reproduit sous le titre d'*École d'orgue* : il est le fruit de la grande expérience acquise par M. Lemmens dans son enseignement. Il se distingue d'ailleurs par le grand mérite des pièces qui y sont contenues et marque la nouvelle direction imprimée à la musique d'orgue par le savant professeur qui, au point de vue du culte catholique, a donné à la plupart de ses œuvres un caractère éminemment mélodique. — 3° Pièce pour la communion, dans le *Journal de musique religieuse;* Rennes, Vattar. — 4° *Hosanna*, grande pièce d'orgue dans *la Maîtrise*, journal de musique religieuse publié par Niedermeyer et M. d'Ortigue. — 5° Quatre morceaux pour le piano; Bruxelles, Meynne. — 6° Environ 60 pièces pour l'orgue, dans tous les genres, non encore publiées. — 7° Deux symphonies pour l'orchestre : la première a été exécutée dans un des concerts du Conservatoire, à Bruxelles. — 8° Douze œuvres inédites pour le piano, dont 2 sonates. — 9° *Te Deum* à quatre voix et orchestre (inédit). — 10° Plusieurs motets avec accompagnement d'orgue (idem). — 11° Plusieurs morceaux de chant pour voix de soprano (idem).

LEMOINE (Antoine-Marcel), guitariste, naquit à Paris le 3 novembre 1763. Ses études musicales furent négligées, et ce qu'il apprit, il ne le dut qu'à lui-même. Son père, artiste dramatique, qui lui avait fait donner seulement quelques leçons de violon, le conduisit à Dôle, où le jeune Lemoine se maria à l'âge de seize ans et demi. De retour à Paris, en 1781, il y fut bientôt engagé comme violoniste pour le théâtre de Mlle Montansier, à Versailles. Après deux ans passés dans cet emploi, il retourna encore à Paris, y vécut quelque temps en donnant des leçons de violon et de guitare, puis entra à l'orchestre du théâtre de Monsieur (1789) pour y jouer de l'alto. Quoiqu'il n'eût point appris les règles de l'harmonie, il était bon musicien d'instinct, et faisait peu de fautes lorsqu'il écrivait. Après la révolution, il fut chargé successivement de diriger les orchestres des théâtres Molière, Mareux et de la rue Culture Sainte-Catherine. Il arrangea pour ces théâtres la musique de beaucoup de vaudevilles. En 1793, il se fit éditeur de musique, et depuis lors il continua son commerce jusqu'à l'époque de sa mort. Il a cessé de vivre au mois d'avril 1817, à l'âge de cinquante-quatre ans. Lemoine a fait graver de sa composition environ vingt-cinq œuvres d'airs variés et de pots-pourris pour guitare seule ou guitare et violon. Vers 1790 il avait publié une petite méthode pour guitare, Paris, Imbault, dont il fut fait plusieurs éditions Il en écrivit une plus étendue en 1795, et en fut lui-même l'éditeur; elle eut aussi beaucoup de succès. Enfin lorsque la guitare à 6 cordes, en forme de lyre, eut été mise en vogue (vers 1805), Lemoine fit pour cet instrument un nouveau traité élémentaire qu'il publia aussi sous le titre de *Méthode pour la guitare à 6 cordes*; Paris, H. Lemoine. Quelques années après, la méthode de Carulli fit oublier celle de Lemoine.

LEMOINE (Henri), quatrième fils du précédent, né à Paris le 21 octobre 1786, est entré comme élève au Conservatoire de musique, dans le mois de floréal an VI (mai 1798). Ses premiers maîtres dans cette école furent Mathieu pour le solfége, et Nicodami pour le piano; puis il devint élève d'Adam pour cet instrument. Quelque temps après il fut aussi admis dans une classe d'harmonie; mais des maladies et des mutations de professeurs retardèrent ses progrès, en le faisant passer alternativement sous la direction de Berton, Éler, Dourlen, Catel, qui avaient chacun une méthode particulière pour l'enseignement de cette science. En 1805, Le-

moine obtint au concours le deuxième prix d'harmonie; l'année suivante, le deuxième second prix de piano lui fut décerné; il eut le premier second prix au concours de cet instrument en 1807, et le premier en 1809. Longtemps après (1821), il a recommencé l'étude de l'harmonie sous la direction de Reicha, et c'est à ce professeur qu'il reconnaissait devoir les connaissances qui lui ont permis de rédiger son Traité d'harmonie pratique. Pendant longtemps, Lemoine a été un des professeurs de piano le plus activement occupés de Paris; il a formé de bons élèves. A la mort de son père, il lui succéda comme éditeur de musique : c'est à lui qu'on fut redevable de la publication des premiers ouvrages d'Hérold, de Herz, et de la plus grande partie des œuvres de Bertini, entre autres de ses excellents sextuors et de son nonetto. Henri Lemoine est mort le 18 mai 1854. Ses ouvrages principaux sont : 1° Sonate pour piano à quatre mains; Paris, H. Lemoine. — 2° Polonaise, op. 5, idem; ibid. — 3° *Étrennes*, sonatines faciles et doigtées pour le piano; ibid. — 4° Quelques œuvres de variations, idem; ibid. — 5° Différentes suites de petites pièces, idem; ibid. — 6° Plusieurs cahiers de contredanses et de valses pour piano et violon, ou piano à quatre mains; ibid. — 7° *Méthode pratique pour le piano*, 1re édition; Paris, H. Lemoine, 1827, tirée à 6,000 exemplaires; 2e édition; ibid., 1837. — 8° *Traité d'harmonie pratique*, ibid., 1836. — 9° *Solfèges élémentaires*, en collaboration avec M. Carulli, ibid., 1829. Il a été fait plusieurs éditions de cet ouvrage : la troisième a été imprimée par Eugène Duverger à Paris, en 1843, in-8°. On a aussi de Lemoine : *Tablettes du pianiste, Memento du professeur de piano*; Paris, H. Lemoine, 1844, in-18.

LEMOINE (Aimé), professeur de musique à l'école royale des Ponts et chaussées, d'après la méthode du méloplaste, est né à Paris en 1795. D'abord élève de Galin (*voyez* ce nom), inventeur de cette méthode, il devint ensuite son collaborateur pour sa propagation, et enseigna conjointement avec lui dans les écoles établies à Paris. Après la mort de son maître, il s'efforcé de rendre la méthode plus utile par diverses modifications qu'il y a introduites. En 1824, il a publié à Paris, sous le titre de *Méthode du Méloplaste pour l'enseignement de la musique*, un nouveau tirage du livre de Galin intitulé *Nouvelle Méthode pour l'enseignement de la musique* (Bordeaux, 1818, in-8°). En 1838, M. Lemoine a publié une nouvelle édition du même ouvrage, divisée en deux parties, dont la première traite de l'intonation, et la seconde du rhythme; elle a pour titre *Méthode du Méloplaste, par P. Galin, de Bordeaux. Nouvelle édition contenant de nouveaux développements, de nouveaux tableaux, et un nouveau méloplaste à portée mobile*; Paris, chez Aimé Lemoine, 1 vol. in-8°. Ce professeur a fini par abandonner la méthode du méloplaste pour reprendre l'enseignement ordinaire.

LEMOINE (Alexandre), professeur de musique au collége de Vendôme, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Cours théorique de musique élémentaire et de plain-chant, suivi de notions sommaires sur les moyens d'exécution musicale*; Paris, Troupenas, 1841, 1 vol. in-8° de 168 pages, avec 6 planches de musique.

LEMOINE DE LIMAY (....), professeur de piano à Paris, ne paraît pas avoir été connu avant 1788, car son nom ne figure pas dans l'*Almanach musical* de cette année, publié par Framery, mais on le trouve dans celui de l'année suivante. Gerber s'est trompé lorsqu'il a cru que ce musicien était le même que le compositeur *Lemoine*. On a de Lemoine de Limay : *Trois sonates pour clavecin avec acc. de violon*, op. 1; Paris, chez l'auteur, 1788.

LEMOYNE (Jean-Baptiste Moyne, dit), fils d'un ancien consul, naquit le 3 avril 1751, a Eymet, dans le Périgord, et apprit la musique à Périgueux, sous la direction de son oncle, maître de chapelle à l'église cathédrale de cette ville. Plusieurs biographes français assurent qu'il se rendit ensuite à Berlin, pour y continuer ses études, à l'âge de quatorze ans; mais c'est une erreur démontrée par les renseignements que son fils a fournis pour le *Dictionnaire historique des Musiciens* de Choron et Fayolle; car il y est dit que Lemoyne parcourut différentes provinces de France, en qualité de chef d'orchestre, avant de faire son voyage en Allemagne. Arrivé à Berlin, il y reçut des leçons de Graun et de Kirnberger pour la composition. Un de ses premiers essais fut une scène d'orage qu'il introduisit dans l'ancien opéra intitulé *Toinon et Toinette*, et qui fut applaudie. Le prince royal lui témoigna sa satisfaction de ce travail par le don d'une tabatière d'or remplie de frédérics. Ce prince le nomma aussi second chef d'orchestre de son théâtre, et le jeune musicien eut de plus l'honneur d'être admis aux concerts du roi. Il continua ensuite ses voyages et visita la Pologne. A Varsovie il écrivit *le Bouquet de Colette*, opéra français en un acte dans lequel débuta l'actrice célèbre qui a été connue depuis sous le nom de *Mme Saint-Huberty*. Elle était devenue l'élève de Lemoyne, qui lui donna des leçons pendant quatre ans. De retour en France, ce compositeur s'annonça comme élève de Gluck, dont il imita le style

dans son *Électre*, grand opéra en trois actes qui fut représenté en 1782. Deux chœurs et une scène en récitatif, d'une rare énergie, furent applaudis dans cet ouvrage; mais la mélodie y était rare, âpre et sans charme; Lemoyne n'avait imité que les défauts de l'auteur d'*Alceste*, sans avoir, pour les faire oublier, ses sublimes beautés : les défauts firent tomber la pièce. Gluck ne montra point de générosité dans cette circonstance ; car, après avoir gardé le silence jusqu'à ce que le sort d'*Électre* eût été décidé, il désavoua pour élève son auteur, dès qu'il le vit attaqué par les critiques comme un produit de son école. Lemoyne se vengea de ce dédain en étudiant la manière de Piccinni et de Sacchini. Le résultat de ses méditations fut l'opéra de *Phedre*, qu'il fit jouer en 1786, et qui obtint un brillant succès dû peut-être autant au poëme d'Hoffman et au jeu de Mme Saint-Huberty qu'au mérite de la musique. Grimm dit en parlant de cet ouvrage, dans sa *Correspondance littéraire* : « La facture des « airs et des accompagnements; le récitatif, sen« siblement imité de celui de *Didon*, tout prouve « que le compositeur, abjurant son système tu« desque, s'est rapproché dans cet ouvrage de l'é« cole italienne autant qu'il avait cru devoir s'en « éloigner dans son *Électre*. » Ce jugement a beaucoup de justesse. Lemoyne manquait de génie et ne pouvait être qu'imitateur. Plus tard il se fit aussi le copiste du style français dans *les Prétendus*, ouvrage qui, malgré son succès, n'en est pas moins une composition lourde et plate. Après le succès de *Phedre*, Lemoyne fit un voyage en Italie; il revint à Paris au printemps de 1788, et depuis lors il ne cessa de travailler pour l'Opéra et pour le théâtre Favart jusqu'à sa mort, qui arriva le 30 décembre 1796. La liste des compositions de ce musicien renferme celles dont les titres suivent : 1° *Le Bouquet de Colette*, à Varsovie, en 1775, un acte. — 2° *Électre*, en trois actes, à l'Opéra de Paris, 1782. — 3° *Phèdre*, en trois actes, au même théâtre, 1786. — 4° *Nephté*, en trois actes, ibid., 1789. A la fin de la première représentation de cet opéra, Lemoyne fut demandé par le public : c'était la première fois que cet honneur était accordé à un musicien sur un théâtre français. — 5° *Les Prétendus*, en deux actes, ibid., 1789. Le mauvais goût qui régna longtemps en France a soutenu le succès de cette pièce pendant trente-cinq ans, il a maintenant disparu de la scène, vraisemblablement pour toujours. — 6° *Louis IX en Égypte*, en trois actes, ibid., 1790. — 7° *Les Pommiers et le Moulin*, en un acte, ibid., 1790. La musique de ce petit ouvrage, écrit dans le système du *Devin du village*, manquait de verve et de gaieté. — 8° *Elfride*, en trois actes, au théâtre Favart, 1792; pièce froide qui avait été refusée à l'Opéra, et qui tomba. — 9° *Miltiade à Marathon*, en un acte, ouvrage de circonstance joué à l'Opera, en 1793. — 10° *Toute la Grece*, tableau patriotique, ibid., 1794. — 11° *Le Batelier*, ou *les Vrais Sans-culottes*, en un acte, au théâtre Feydeau, 1794. — 12° *Le Compère Luc*, en un acte, ibid., 1794. — 13° *Le Mensonge officieux*, en un acte, ibid., 1795. Lemoyne a laissé en manuscrit : — 14° *Nadir, ou le Dormeur éveillé*, en trois actes, qui devait être joué à l'Opéra, et qui ne le fut pas parce que les décorations furent détruites dans l'incendie du magasin des *Menus-plaisirs*, en 1787. — 15° *Sylvius Nerva*, ou *la Malédiction paternelle*. — 16° *L'Ile des Femmes*, en deux actes, dont les répétitions furent interrompues par la mort de l'auteur. Les dernières productions de Lemoyne sont beaucoup plus faibles que les autres; elles nuisirent à sa réputation.

LEMOYNE (Gabriel), fils du précédent, naquit à Berlin le 14 octobre 1772, et suivit son père à Paris à l'âge de neuf ans. Clément lui donna les premières leçons de clavecin et d'harmonie; il devint ensuite élève d'Edelmann. Pianiste et compositeur médiocre, cet artiste n'a fixé sur lui l'attention pendant quelques années que par son association avec le célèbre violoniste Lafont dans les voyages qu'ils firent en France et dans les Pays-Bas, au commencement de ce siècle. De retour à Paris, Lemoyne s'y livra à l'enseignement et publia quelques œuvres pour le piano. Il est mort à Paris le 2 juillet 1815. La musique d'un petit opéra intitulé *l'Entre-sol*, joué au théâtre des Variétés en 1802, a été composée par lui en collaboration avec Alexandre Piccinni. Il a fait jouer aussi deux autres opérettes aux théâtres des boulevards, mais il n'y a pas mis son nom. Ses principales compositions instrumentales sont : 1° Premier concerto pour piano et orchestre; Paris, Leduc. — 2° Deuxième idem, op. 20; Paris, Frère. — 3° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 12; ibid. — 4° Sonates pour piano et violon, op. 10 et 22; ibid. — 5° Duo pour deux pianos, op. 16; ibid. — 6° Sonates pour piano seul, op. 1 et 19; ibid. — 7° Caprices, fantaisies, potspourris et rondeaux pour piano, environ dix œuvres; ibid. — 8° Romances avec accompagnement de piano, 4 recueils; Paris, chez l'auteur.

LENAIN (...), auteur inconnu d'un livre qui a pour titre : *Éléments de musique, ou Abrégé d'une théorie dans laquelle on peut apprendre avec facilité l'art de raisonner et les principes de cette science; ouvrage utile*

aux commençants et à ceux même qui ont des connaissances plus étendues; Paris, Dessaint, 1766, in-12.

L'ENFANT. *Voyez* BOUCHER (HECTOR), et INFANTIS.

LENGENBRUNNER (le P. JEAN), moine bénédictin au couvent de Tegernsée, dans la haute Bavière, florissait vers le milieu du seizième siècle. Il est auteur d'un livre intitulé : *Musices haud vulgare compendium, omnibus perdiscendi eam cupientibus quam utilissimum, nec non regulis ac exemplis musicalibus jucundum, in gratiam studiosæ juventutis fideliter congestum. Accessit et huic opusculo insigne quoddam fundamentum modulandi fistulis transversis (ut vocant) caput quom facillimum*; Augsbourg, 1559, 7 feuilles. Cet ouvrage est, je crois, le plus ancien où il ait été traité de l'art de jouer de la flûte traversière.

LENKER (CHRISTOPHE-MICHEL), facteur d'instruments à Rudolstadt, fut un des premiers artistes de l'Allemagne qui fabriquèrent de grands pianos, et contribua à les propager par la bonté de ses instruments. Il faisait aussi des clavecins qui étaient estimés autant que ceux de Silbermann. Il travaillait vers 1765, et l'on croit qu'il mourut avant 1790.

LENOBLE (JOSEPH), fils d'un musicien français attaché au service de l'électeur palatin, naquit à Manheim le 1er septembre 1753. Élève de son père et de Cannabich, il se distingua dans sa jeunesse par des compositions instrumentales au nombre desquelles on remarquait des sonates de piano, des quatuors, et des septuors de violon qui furent bien accueillis par les amateurs. En 1784, Lenoble se rendit à Paris, et dans la même année il fit exécuter au concert spirituel son oratorio de *Jood*, qui fut applaudi. Ce fut à cette époque qu'il écrivit la musique d'un opéra en trois actes intitulé *Lausus et Lydie*, en collaboration avec Méhul, fort jeune alors et qui ne s'était pas encore fait connaître par les premiers ouvrages qui ont fondé sa réputation. Cet opéra ne fut pas représenté. Il en fut de même de l'opéra-ballet *l'Amour et Psyché*, que Lenoble écrivit sur un poëme de l'abbé de Voisenon. Les partitions manuscrites de ces deux opéras sont à la Bibliothèque impériale de Paris. Lenoble est mort à Brunoy, près de Paris, le 15 décembre 1829.

LENTZ (HENRI-GERHARD), pianiste et compositeur, naquit à Cologne en 1764, et reçut de son père, organiste de mérite, des leçons de piano et d'orgue. Encouragé par les applaudissements de ses compatriotes, il se hasarda à se rendre à Paris dans l'espoir d'y briller par son talent d'exécution et par ses ouvrages. Il y arriva vers la fin de 1784, à l'âge de vingt ans. Quelques lettres de recommandation le firent accueillir favorablement et lui procurèrent l'avantage de se faire entendre au concert spirituel, en 1785. Il y joua son premier concerto de clavecin avec orchestre qui, bientôt après, fut publié chez l'éditeur Boyer. Cet ouvrage fut suivi de plusieurs autres du même genre qui obtinrent quelque succès; mais les leçons qu'il donnait à plusieurs dames de haut parage furent, pendant le séjour de Lentz à Paris, la base la plus solide de son existence. La vogue dont les compositions de Haydn commençaient à jouir à Paris par l'exécution de ses symphonies aux concerts des amateurs et de la *Loge olympique*, décida Lentz à se faire imitateur du style de ce grand artiste. L'imitation se fait particulièrement remarquer dans deux œuvres de trios pour clavecin, violon et basse qu'il publia en 1790. Deux ans après il partit pour Londres, où ses concertos et deux symphonies de sa composition furent exécutés aux concerts de Salomon. Son séjour dans la capitale de l'Angleterre fut de trois années; mais il ne paraît pas y avoir réalisé ses espérances de fortune, car il prit le parti de s'en éloigner en 1795. Il se rendit d'abord à Hambourg et y eut des succès comme exécutant et comme compositeur. Vers la fin de l'année suivante, le prince Louis-Ferdinand de Prusse l'attacha à son service. Les fonctions de Lentz, dans cette nouvelle position, consistaient à écrire les compositions du prince, sous sa dictée, et parfois à l'accompagner avec le violon. Son existence était douce, heureuse dans la maison de son protecteur, qui tolérait les accès de gaieté bruyante dont son secrétaire avait l'habitude et qu'il portait souvent jusqu'à l'inconvenance. Cette situation dura pour Lentz jusqu'en 1802 et ne cessa alors que par l'arrivée de Dussek en Prusse, et par l'intimité qui s'établit entre le prince Louis-Ferdinand et l'artiste célèbre : Lentz reçut son congé. Il alla d'abord s'établir à Halle; mais, n'y trouvant pas d'emploi pour ses talents, il se rendit en Pologne, vécut quelque temps à Lemberg, et finit par se fixer à Varsovie, où il fonda une fabrique de pianos. Il se maria dans cette ville où sa jeune femme, bonne musicienne, avait reçu quelques leçons de Kaminski (*voy.* ce nom); elle publia quelques pièces légères de chant et de piano où l'on remarquait du talent; mais elle mourut peu d'années après son mariage, d'une maladie de poitrine. Devenu veuf, Lentz contracta une seconde union matrimoniale : il n'eut d'enfants ni de sa première femme, ni de la seconde. En 1826, il obtint sa nomina-

tion de professeur d'orgue et d'accompagnement pratique au Conservatoire de Varsovie; mais il ne jouit pas longtemps des avantages de cette position, parce que l'établissement fut fermé après les événements de 1831. Lentz continua de se livrer à l'enseignement jusqu'à la fin de ses jours. Il mourut d'un coup d'apoplexie, le 21 août 1839, à l'âge de soixante-quinze ans. On connaît sous son nom : 1° 1er Concerto pour clavecin, op. 4; Paris, Boyer — 2° Deuxième idem, op. 6; ibid. — 3° Troisième idem, op. 7; ibid. — 4° Trois trios pour clavecin, violon et basse, op. 5; ibid. — 5° Six idem, op 8; ibid. — 6° Neuf sonates pour clavecin et violon, formant les œuvres 1, 2 et 3; Paris, la Chevardière. — 7° Airs variés pour clavecin seul; Paris, 1792 — 8° Préludes pour le piano; Londres, Broderip, 1794. — 9° Trois sonates pour piano, les deux premières avec flûte et basse; la dernière avec violon, op. 11. Londres, 1795. — 10° Six chansons allemandes avec accompagnement de piano, Hambourg, 1796. — 11° *O ma tendre musette*, air varié pour piano, op. 12; Leipsick, Kuhnel. — 12° Première symphonie pour l'orchestre (en *ut* mineur), op. 10; Paris, 1791. — 13° 2me idem (en *sol*), ibid.

LENZ (J.-N.), organiste à l'église des Jésuites à Rotterdam, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié de sa composition trois concertos pour le clavecin.

LENZ (Léopold), chanteur et compositeur de *Lieder*, né à Berlin, vers 1803, brilla longtemps comme baryton au théâtre royal de Munich, et fut attaché à la chapelle du roi de Bavière. Il dirigea aussi pendant plusieurs années une société de chant dans la même ville. En 1841, il accepta la place de régisseur du théâtre royal; cinq ans après il fut nommé professeur de chant au Conservatoire de Munich; mais les événements de 1848 le décidèrent à prendre sa retraite et à se fixer à Munster, où il vivait encore en 1857, comme professeur de chant. Chanteur agréable, mais moins remarquable par son talent d'exécution que par les chansons allemandes qu'il a composées, il jouit d'une réputation méritée dans ce genre de musique. Ses productions ne font pas seulement remarquer par l'élégance des mélodies et la justesse de l'expression, mais aussi par l'intérêt de l'accompagnement. Son premier recueil parut en 1826, à Augsbourg, chez Gombart. On cite particulièrement comme ses meilleurs morceaux les chants composés pour le *Faust* de Gœthe. On compte environ trente recueils de chants publiés par Lentz.

Un autre compositeur du même nom a publié douze chants d'église à quatre voix avec orgue ou piano, op. 1; Munich, Sidler.

Il y a eu aussi un compositeur du nom de *Lenz* qui dirigeait les concerts de l'Académie à Breslau en 1839 et 1840. Une ouverture de sa composition y fut exécutée dans cette dernière année. C'est tout ce qu'on sait de cet artiste, sur qui les biographes allemands, et même Kosmaly et Carlo (*Schlesisches Tonkünster-Lexikon*) gardent le silence.

LENZ (Guillaume DE), conseiller d'État de l'empire de Russie, et amateur de musique, s'est fait connaître par un livre intitulé : *Beethoven et ses trois styles. Analyses des sonates de piano, suivies de l'essai d'un catalogue critique, chronologique et anecdotique de l'œuvre de Beethoven;* Saint-Pétersbourg, Bernard, 1852, 2 vol. in-8°. Le thème de ce livre est pris dans la notice de Beethoven de la première édition de la *Biographie universelle des Musiciens*, où, pour la première fois, il est dit que la manière de l'illustre compositeur se modifia à trois époques de sa vie : mais cette observation, dont la justesse a été généralement reconnue, devient, entre les mains de M. de Lenz, l'occasion d'une série de bouffonneries et d'excentricités. Chez lui l'admiration va jusqu'au fanatisme, et la raison est toujours absente de sa critique. Pour tout musicien chez qui le goût accompagne les connaissances techniques, l'inspiration libre et spontanée s'affaiblit dans la dernière période des travaux de Beethoven, et la recherche, parfois pénible, en prend la place; mais chez M. de Lenz, l'enthousiasme s'accroît en raison de l'affaiblissement des facultés du grand artiste. Après la publication de son livre, il en traduisit une partie en allemand, travailla de nouveau le catalogue qui remplit le second, et le développa de telle manière, que l'ouvrage reparut de 1855 à 1860 en cinq volumes, sous ce titre : *Beethoven. Eine Kunststudie;* Hambourg, Hofmann et Campe. Ce long verbiage est illisible.

LEO (Jean-Christophe), facteur d'orgues, né à Stettin, vers le milieu du dix-septième siècle, s'établit à Augsbourg, et se fit connaître avantageusement en Allemagne par plusieurs orgues de bonne qualité, des clavicordes, des clavecins et des épinettes qui ont été recherchés.

LEO (Jean-Christophe), fils du précédent, né à Augsbourg, eut le titre de facteur d'orgues de l'électeur de Mayence et du margrave d'Anspach : celui-ci le chargea de l'inspection de toutes les orgues du pays. Dans sa jeunesse il construisit plusieurs instruments à Mayence, Bamberg, Anspach et dans la Suisse. Plus tard il retourna à Augsbourg, et y fit en 1721 l'orgue de l'église de Saint-Ulrich.

Il a fait aussi des clavecins, des pantaléons et des carillons qui étaient estimés.

LEO (Léonard), compositeur célèbre et l'un des chefs de la belle école napolitaine du dix-huitième siècle, naquit en 1694 à *San Vito degli schiavi*, dans la province de Lecce, au royaume de Naples. Suivant les notices manuscrites de Sigismondo, ancien bibliothécaire du collége royal de musique de Naples, notices copiées par le marquis de Villarosa (1), Leo aurait fait ses études musicales au Conservatoire de *la Pietà de' Turchini*, sous la direction de Fago, surnommé *il Tarentino*. Girolamo Chigi, maître de chapelle de Saint-Jean de Latran, élève et ami de Pitoni (*voy.* ce nom), dit dans une notice manuscrite qui se trouve à la bibliothèque de la maison Corsini *alla Lungara*, que Leo se rendit à Rome, et qu'il étudia le contrepoint chez ce savant maître; circonstance ignorée par le biographe napolitain. De retour à Naples, Leo y obtint la place de second maître du Conservatoire de *la Pietà*. En 1716, il fut nommé organiste de la chapelle royale, et dans l'année suivante on le désigna pour la place de maître de chapelle de l'église *Santa Maria della Solitaria*, pour laquelle il écrivit beaucoup de musique. En 1719 il donna *Sofonisbe*, son premier opéra sérieux, qui fut bien accueilli et dans lequel le caractère expressif de son talent se fit déjà remarquer. Les biographes qui prétendent qu'il fut maître du Conservatoire de Lorette se trompent : c'est au Conservatoire de *la Pietà* qu'il fut d'abord attaché, puis il passa à celui de *Santo-Onofrio*, où il eut pour élèves quelques-uns des compositeurs les plus illustres du dix-huitième siècle, entre autres Jomelli et Piccinni. Il ne mourut pas en 1743, comme le dit Piccinni, dans une courte notice sur son maître, où il s'est aussi trompé sur la date de sa naissance, ni en 1742, suivant l'assertion de Burney, mais en 1746, à l'âge de 50 ans. Le marquis de Villarosa dit que Leo fut frappé d'apoplexie pendant qu'il écrivait un air bouffe de *La finta Frascatana* qui commençait par ces mots : *Voi par che gite di palo in frasca* (voyez *Memorie dei compositori del regno di Napoli*, page 100). Dans la première édition de la *Biographie universelle des musiciens*, j'ai indiqué la date de 1756 comme celle du décès, d'après le portrait de Leo qui était autrefois au Conservatoire de *la Pietà*, et qui se trouve maintenant au collége royal de musique de Naples; mais j'ai reconnu plus tard que cette date est erronée. On trouva Leo la tête appuyée sur son clavecin, et l'on crut d'abord qu'il dormait; mais il avait cessé de vivre.

Leo partage avec son prédécesseur Alex. Scarlatti, et ses contemporains Durante et Feo, la gloire d'avoir fondé l'école de Naples, d'où sont sortis pendant plus d'un siècle une multitude de compositeurs dramatiques de premier ordre. Lui-même fut non-seulement un grand professeur, mais un artiste du plus beau talent. Sa musique d'église n'a pas moins de majesté que celle de Durante et elle a plus de charme ; elle touche le cœur et lui imprime des élans de tendre dévotion. Son *Miserere* à deux chœurs est une composition aussi remarquable par l'élévation du sentiment qui l'a dictée que par la pureté du style, et l'on y retrouve des traces de la belle manière de l'école romaine, où le compositeur a été élevé. Dans sa musique d'église en style concerté et accompagné, Leo conserve la simplicité, et se fait admirer par la beauté de l'expression. Je citerai en ce genre, comme des modèles de perfection, l'*Ave maris Stella*, à voix de soprano et orchestre, et son *Credo* à quatre : rien de plus beau n'existe dans ce style. Également remarquable dans sa musique de théâtre, Leo y est toujours noble, souvent pathétique et passionné, et c'est par des moyens fort simples qu'il y arrive à de grands effets. Piccinni, assez bon juge pour n'être pas accusé d'avoir mis dans son opinion la partialité d'un élève pour son maître, accorde les plus grands éloges aux opéras de Leo, et cite particulièrement l'air *Misero Pargoletto*, de son *Demofoonte*, comme un modèle d'expression dramatique. Cet air est en effet de la plus grande beauté. Arteaga prodigue aussi les éloges à cet illustre musicien, dans son Histoire des révolutions du théâtre musical italien.

Les productions de Leo, maintenant connues, sont celles-ci : 1° *Il gran giorno d'Arcadia*, sérénade à 4 voix, pour le jour de naissance de Léopold, archiduc d'Autriche, en 1716. — 2° *Diana amante*, sérénade pour la fête de la comtesse Daun, vice-reine de Naples; en 1717. — 3° *Le Nozze in danza*, pastorale chantée chez le prince de San Nicandra, pour les noces du duc de Casalmaggiore et de Julie de Capone, duchesse de Termoli, en 1718. — 4° Sérénade à la louange de sir Georges Bingh, plénipotentiaire du roi d'Angleterre, chantée par le chevalier Nicolas Grimaldi et Marianne Beati Bulgarelli, dite *la Romanina*, en 1719. — 5° *Sofonisbe*, au théâtre San-Bartolomeo, à Naples, en 1719. — 6° *Cajo Gracco*, au même théâtre, en 1720. — 7° *Bajazette*, représenté au palais du vice-roi, en 1722. — 8° *Tamerlano*, à Rome, en 1722. — 9° *Timocrate* à Venise, en 1723. — 10° *Zeno-*

(1) *Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli.* (Napoli, 1840, p. 101

bia in Palmira, drame d'Apostolo Zeno, pour le théâtre San-Bartolomeo, en 1725. — 11° *Astianatte*, de Salvi, chanté par la Tesi et Farinelli, en 1725. — 12° *La Somiglianza*, au théâtre des Fiorentini, en 1726. — 13° *L'Orismane, ovvero degli sdegni gli amori*, au théâtre *Nuovo*, en 1726. — 14° *Ciro riconosciuto*, en 1727. — 15° *Argene*, en 1728. — 16° *La Zingara*, intermède, en 1731. — 17° Intermèdes pour l'*Argene*, en 1731. — 18° *Catone*, de Métastase, à Venise, chanté par Grimaldi, Dominique Gizzi, Farinelli et la Facchinelli, en 1732. — 19° *Amore dà senno*, au théâtre *Nuovo* de Naples, 1733. — 20° *Emira*, avec des intermèdes d'Ignace Prota, au théâtre San Bartolomeo, en 1735. — 21° *La Clemenza di Tito*, en 1735. — 22° *Onore vince Amore*, au théâtre des *Fiorentini*, 1736. — 23° *La Simpatia del sangue*, au théâtre *Nuovo*, 1737. — 24° *Siface*, en 1737. — 25° *Festa teatrale*, en 1739. — 26° *La Contesa dell'Amore e della Virtù*, en 1740. — 27° *Alessandro*, aux Fiorentini, en 1741. — 28° *Demofoonte*, au nouveau théâtre Saint-Charles, 1741. Ce fut dans cet ouvrage que Caffarelli chanta pour la première fois. — 29° *Andromeda*, au même théâtre, en 1742. — 30° *Vologeso*, en 1744. — 31° *La Finta Frascatana*, pour le théâtre *Nuovo*, 1744. Cet ouvrage fut terminé par Capranica, parce que Leo fut frappé d'apoplexie pendant qu'il y travaillait. Les autres opéras de ce maître célèbre dont les dates ne sont pas connues sont : 32° *Amor vuol sofferenza*, opéra sérieux. — 33° *Artaserse*. — 34° *Lucio Papirio*. — 35° *Arianna e Teseo*, cantate théâtrale. — 36° *L'Olimpiade*. Deux morceaux de cet ouvrage ont eu beaucoup de célébrité ; l'un est le duo : *Ne' giorni tuoi felici*; l'autre est l'air : *Non so donde viene* : tous deux sont remarquables par l'expression et le charme de la mélodie. — 37° *Evergete*, en trois actes. — 38° *Il Matrimonio anascoso*. — 39° *Alidoro*. — 40° *Alessandro nell' Indie*. — 41° *Il Medo*. — 42° *Nitocri, regina di Egitto*. — 43° *Il Pisistrate*. — 44° *Il trionfo di Camillo*. — 45° *Le Nozze di Psiche*. — 46° *Achille in Sciro*. Ce dernier ouvrage fut écrit à Turin pour le duc de Savoie, vers 1743. Ce prince ayant montré le désir d'avoir un morceau de musique d'église composé par Leo, le maître écrivit en quelques jours le beau *Miserere* à 8 voix dont Choron a donné une bonne édition à Paris, chez Leduc, en 1868, avec une notice biographique. A l'audition de cette admirable composition, le duc de Savoie éprouva une émotion si vive qu'il accabla l'artiste de présents, et lui assura une rente viagère de cent onces d'argent ; mais Leo ne jouit pas longtemps de cette faveur, étant mort dans l'année suivante

Oratorios. — 47° *La Morte d'Abele*, en deux parties, 1732. — 48° *Santa Elena al Calvario*, en deux parties, 1733 ; ouvrage excellent, considéré à juste titre comme une des plus belles productions du maître. — 49° *Santa Chiara*, en deux parties. — 50° *Il Santo Alessio*, cantate religieuse, chantée par les élèves du Conservatoire de San-Onofrio devant la porte du monastère de Sainte-Claire. — Musique d'église. 51° Messe à 4 voix *alla Palestrino*. — 52° Messe à quatre voix avec orchestre (à la bibliothèque du Conservatoire de Paris). — 53° Messe à cinq voix (en *ré*), pour deux soprani, alto, ténor, basse et orgue ; composition sublime, écrite en 1743 pour l'église Saint-Jacques des Espagnols, à Rome. — 54° Autre messe à cinq voix (en *fa*), pour soprano, alto, 2 ténors et basse, avec orchestre. — 55° Autre messe à 5 voix (en *sol*) pour 2 soprani, alto, ténor et basse avec 2 violons, violes, 2 hautbois, 2 cors, basse et orgue. La partition de cet ouvrage, d'un grand développement, est dans ma bibliothèque. — 56° *Credo* à 16 voix en deux chœurs et orchestre. — 57° *Credo* à 4 voix et orchestre. — 58° *Dixit* à 4 voix et orgue. — 59° *Dixit* à 5 voix et orgue (en *ré*). — 60° *Dixit* à 5 voix, violons, viole et orgue. — 61° *Dixit* à 5 voix, violons, viole, 2 flûtes, 2 trompettes et orgue. — 62° *Dixit* à 16 voix en 2 chœurs et orchestre, composé en 1741. — 63° *Dixit* à 16 voix en 2 chœurs et 2 orchestres, 1743. — 64° *Te Deum* à 4 voix et orchestre. — 65° *Miserere* à 8 voix en 2 chœurs, sans orchestre. Lorsqu'il retourna à Naples, après avoir écrit ce bel ouvrage dont la réputation s'était rapidement répandue dans toute l'Italie, les élèves du Conservatoire de San-Onofrio prièrent le maître de leur permettre d'en prendre une copie ; mais il s'y refusa, parce qu'il ne croyait pas que cette composition fût encore sa propriété, ayant été écrite pour un prince qui l'avait généreusement récompensé. Un des élèves, plus adroit que les autres, ayant remarqué où le manuscrit était déposé, l'enleva furtivement, le divisa entre ses compagnons, pour le transcrire avec rapidité, puis remit le manuscrit à sa place. Quelques jours après, ils invitèrent le maître à les entendre chanter un morceau nouveau, et exécutèrent le *Miserere* en sa présence. Leo montra d'abord du mécontentement de ce larcin ; mais il finit par en rire, et fit recommencer l'exécution pour lui donner le coloris convenable. — 66° *Miserere* à 4 voix et orgue. — 67° *Magnificat* à 4 voix, 2 violons et orgue. — 68° *Magnificat* à 5 voix et orchestre. — 69° Leçons pour les mercredi, jeudi et vendredi saints. — 70° *Responsori* à 4

voix pour Saint-Antoine de Padoue. — 71° *Responsori* à 4 voix pour les mercredi, jeudi et vendredi saints. — 72° *Cantata per il glorioso San Vincenzo Ferrari o sia motetto a 5 voci con stromenti.* — 73° *Cantata per il miracolo del glorioso San Gennaro a 5 voci e grande orchestra.* — 74° Motet *Jam surrexit dies gloriosa*, à 5 voix et orchestre. — 75° Motet à 2 chœurs, composé en 1736. — 76° *Pange Lingua* à 4, 1744. — 77° *Christus* (en *ré*) à 2 chœurs. — 78° *Christus* (en *sol*) *alla Palestrina.* — 79° *Tu es sacerdos* à 4 voix. — 80° *Tantum ergo* à 4 voix. — 81° *Alleluia* à 4 voix. — 82° *Laudate pueri* à 2 voix de soprano avec chœur. — 83° *Ave maris Stella* pour voix de soprano, 2 violons, viole et orgue, publié à Paris, chez Porro. — MUSIQUE INSTRUMENTALE : 84° Toccates pour clavecin. — 85° Deux livres de fugues pour l'orgue. — 86°. Six concertos pour violoncelle, 2 violons, viole et basse, écrits en 1737 et 1738. — 87° Leo a écrit pour le Conservatoire de San-Onofrio six livres de solféges, dont deux pour soprano ou ténor, deux pour contralto, et deux pour voix de basse. — 88° Pour la même école il a écrit aussi deux livres de *partimenti*, ou de basse chiffrée. La plupart des ouvrages désignés ci-dessus se trouvent en manuscrit dans la bibliothèque du Conservatoire de Paris, à la Bibliothèque royale de Berlin, dans la collection de l'abbé Santini, à Rome, et enfin dans les archives du Collége royal de musique à Naples. Celles-ci renferment particulièrement de Leo les toccates et *partimenti* pour clavecin, les concertos pour violoncelle, les solféges pour soprano, contralto et basse, des cantates fort belles, 56 airs en partition avec instruments, des duos et des trios pour différents genres de voix.

Leo était de taille moyenne, avait le teint brun, l'œil vif et le tempérament ardent. Quoiqu'il fût habituellement sérieux, il ne manquait pas d'urbanité. Infatigable au travail, il passait la plus grande partie des nuits à écrire, et se trouvait toujours en verve. Il aimait ses ouvrages, mais il rendait justice au mérite de ses rivaux de gloire. Il mourut regretté de tous, laissant un long souvenir et de la valeur de ses œuvres, et de l'école admirable dont il fut un des chefs. Il ne fut pas seulement un grand compositeur, un professeur excellent et un bon organiste, car il joua du violoncelle en virtuose et fut un des premiers qui mirent cet instrument en vogue en Italie.

LEO (FRANÇOIS), compositeur italien, fut connu en Allemagne, vers 1754, par un opéra intitulé : *Il Turco finto.*

LEO (GEORGES), est auteur d'un concerto pour la flûte d'amour, qu'on trouvait en manuscrit en Allemagne vers 1758.

LÉON DE SAINT-LUBIN. *Voyez* SAINT-LUBIN.

LÉONARD (HUBERT), professeur de violon au Conservatoire de Bruxelles, né à Bellaire, province de Liége (Belgique), le 7 avril 1819, eut pour premier maître de violon un bon artiste de Liége, nommé *Rouma*, qui fut un second père pour son élève. Léonard n'était âgé que de neuf ans lorsqu'il reçut les premières leçons de ce professeur. Pour se rendre à Liége, il devait faire à pied quatre lieues chaque jour fixé par le maître pour recevoir ses instructions : cet état de choses dura jusqu'à ce que Léonard eut atteint l'âge de seize ans. Alors Mme Francotte, femme d'un riche négociant liégeois, s'intéressant au sort du jeune violoniste, lui fournit les moyens nécessaires pour qu'il se rendit à Paris : il y arriva au mois de juin 1836, et le 7 juillet suivant il fut admis au Conservatoire, comme élève d'Habeneck. Bientôt après il entra à l'orchestre du *théâtre des Variétés*, d'où il passa à celui de l'Opéra-Comique, et de là à l'Académie royale de musique (l'Opéra). Sorti du Conservatoire au mois de juin 1839, il continua d'habiter Paris jusqu'en 1844. Ce fut dans cette dernière année qu'il prit la résolution de voyager pour donner des concerts dans les pays étrangers. Après s'être arrêté à Liége pendant quelques mois, il se rendit à Leipsick, où il joua le 4 avril au théâtre, dans un entr'acte, des variations de sa composition sur un thème de Haydn. La Gazette générale de musique de cette ville, rendant compte, dans le n° 15 (9 avril) de l'effet produit par le jeune artiste, donne beaucoup d'éloges à l'élégance de son style, au brillant de son *staccato*, et à l'ampleur du son qu'il tirait de son instrument. Présenté à Mendelsohn peu de jours après, il trouva chez cet artiste célèbre un accueil sympathique, qui bientôt devint une amitié véritable. Léonard en reçut des conseils très-utiles pour ses compositions. De Leipsick, il se rendit à Bonn, pour les fêtes musicales de l'inauguration de la statue de Beethoven, puis il retourna dans la première de ces villes, et le 11 décembre 1845 il joua dans le neuvième concert d'abonnement du *Gewandhaus* le premier concerto de sa composition et une fantaisie dans lesquels il obtint un brillant succès. Le 27 janvier suivant Léonard joua au deuxième concert d'abonnement, à Dresde, un concerto de sa composition; puis il se rendit à Berlin, où il joua dans un concert donné au théâtre royal le 21 février : il y produisit une vive impression constatée par un article de la *Gazette générale de musique* de Leipsick (n° 12). Quel-

ques jours après il joua dans la même ville le concerto de Mendelsohn, qu'on y entendait pour la première fois, et sa fantaisie intitulée *Souvenir de Haydn*. Au retour de ce voyage, il se fit entendre dans un des concerts des fêtes musicales d'Aix-la-Chapelle.

En 1847, Léonard fit un voyage en Suède et donna plusieurs concerts; puis il revint par Hambourg, où il se fit entendre dans deux concerts à la salle d'Apollon. Dans l'année suivante il se rendit à Vienne; mais bientôt après son arrivée dans cette ville la révolution éclata, et les événements politiques devinrent si graves, que tous les artistes qui s'y trouvaient se hâtèrent d'en partir. Arrivé à Bruxelles, après ce voyage malencontreux, Léonard fut nommé professeur de violon au Conservatoire, en remplacement de Charles de Bériot, que le délabrement de sa santé avait obligé à prendre sa retraite. En 1851, Léonard épousa Mlle De Mendi, cantatrice distinguée, nièce du célèbre ténor Manuel Garcia. Dans l'hiver suivant, il donna avec elle deux concerts à Paris, dans la salle Herz, et y produisit une si vive impression qu'il fut, suivant l'expression des journaux de musique qui rendirent compte de ces séances, *le lion* de cette saison dans la capitale de l'empire français. Postérieurement, M. et Mme Léonard ont fait divers voyages en Hollande, en Danemark, en Suède, en Norwége et en Russie : partout ils ont obtenu de brillants succès, et recueilli des témoignages d'intérêt des artistes et des amateurs.

Comme professeur, M. Léonard s'est montré digne de la position à laquelle il a été appelé dans le Conservatoire royal de Bruxelles. Il a su communiquer à ses élèves sa belle et puissante sonorité, qualité qui distingue éminemment l'école des violonistes belges de toutes les autres, quel que soit d'ailleurs le mérite de celles-ci sous d'autres rapports. Parmi les compositions de M. Léonard, on remarque : 1° Six concertos pour violon et orchestre ; les deux premiers sont édités à Paris chez Richault; les autres, à Mayence et à Paris, chez les frères Schott. —2° 24 études classiques. — 3° Gammes et exercices à l'usage de ses élèves. — 4° Onze grandes fantaisies avec orchestre. — 5° Deux élégies avec piano. — 6° Morceau de salon, idem. — 7° Quatre duos pour violon et piano, en collaboration avec Litolf. — 8° 30 duos idem, avec Joseph Grégoire. — 9° Trois duos pour violon et violoncelle, en collaboration avec Servais. — 10° Sérénade pour violon et piano. — 11° Romance pour violon seul. — 12° Duo de concert pour deux violons, sans accompagnement. M. Léonard est chevalier de l'ordre de Léopold.

LÉONARD (Mme Antonia Sitcher de Mendi), femme du précédent, est née le 20 octobre 1827 à Talavera de la Reina (Espagne). Son père était frère de Mme Garcia, femme du célèbre ténor et compositeur de ce nom (*voyez* Garcia). Arrivée à Paris fort jeune, elle y reçut des leçons de musique, d'harmonie et de chant de son cousin Manuel Garcia. Lorsque son éducation vocale fut terminée, elle chanta pour la première fois en public la *Sicilienne*, de Pergolèse, et un air d'*Orlando*, de Hændel, dans un concert du Conservatoire de Paris, le 25 avril 1847. Son succès fut si brillant dans l'air de Hændel qu'elle fut obligée de le redire immédiatement. La Société des concerts lui envoya une médaille en souvenir de cette séance. A la suite de ce début, Mlle de Mendi fit plusieurs voyages en Angleterre avec sa tante (Mme Garcia). Ayant épousé M. Léonard en 1851, elle a fait avec lui plusieurs voyages en Hollande, en Suède, en Danemark, en Russie, et partout elle a brillé par son talent. Fixée depuis lors à Bruxelles, elle s'y livre à l'enseignement du chant, et s'est fait connaître aussi par la composition de romances dont voici les titres : 1° *Le Pain des pauvres; —* 2° *La Chaumière dans les champs*; — 3° *Florine; —* 4° *Quand viendra la saison nouvelle; —* 5° *Anne-Rose; —* 6° *Le vieux Ménétrier; —* 7° *Chansons des Moissonneurs*. Tous ces morceaux ont été publiés à Mayence et à Bruxelles, chez Schott.

LEONARDA (Isabelle), abbesse du couvent de Sainte-Ursule à Novare, naquit dans cette ville en 1641, ainsi qu'on le voit dans le premier livre de ses *Motetti a tre voci, libro primo*, imprimés à Milan, en 1665, où elle dit dans le *proemio* qu'elle était alors âgée de vingt-quatre ans. Ses autres ouvrages connus jusqu'à ce jour sont : *Motetti a una, due e tre voci, con violini e senza, opera decima terza, consecrati alla beatissima Virgine di Loreto et augustissima imperatrice de' Cieli;* In Bologna per Giacomo Monti, 1687, in-4°. *Motetti a voce sola*, op. 17. Bologne, J. Monti, 1695; *L'espere della Beata Maria Virgine a capella e Motetti concertati a più voci;* Bologne, J. Monti, 1678; et *Messe a quattro voci concertate con stromenti, e motetti a una, due e tre voci, pure con stromenti, d'Isabella Leonarda, madre vicaria nel nobilissimo collegio de S. Orsola in Novara, opera decima ottava;* Bologne, 1696, in-4°.

LEONARDI (Antoine), musicien et grammairien, né à Pise, a vécu dans le quinzième siècle. Manni rapporte, dans son livre *Della disciplina del canto ecclesiastico antico* (p. 21), une épitaphe qui se trouve dans le *Campo-*

Santo de Pise, et qui est ainsi conçue : S. P. LEONARDI MAGISTRI DE PISIS GRAMMATICÆ MUSICÆQUE PROFESSORIS ET HEREDUM SUORUM. MCCCCLVII. On ne connaît rien jusqu'à ce jour des productions de Leonardi.

LEONETTI (Le P. Jean-Baptiste), moine augustin, fut organiste du couvent de son ordre, à Crema (Lombardie), et vécut au commencement du dix-septième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Il primo libro di Madrigali a cinque voci ; in Venetia, appresso Giacomo Vincenti*, 1617, in-4°. C'est par l'épître dédicatoire de cet œuvre au podesta de la ville de Crema qu'on apprend que Leonetti était moine de l'ordre de Saint-Augustin. — 2° *Missarum octo vocum liber primus*, ibid. 1617, in-4°.

LEONHARD (Jean-Christophe). On a sous ce nom une dissertation intitulée : *Quæ scholæ Gottingensis, quæ modo pædagogii, modo gymnasii nomine quondam insignita est, cantus figurales, ab suo ortu, ordine recensentur, eorumdemque vitiis nonnullæ scholæ poriter de urbis fata inseruntur ;* Gœttingue, 1743.

LEONHARDT (Jules-Émile), pianiste et compositeur, est né à Lauban, dans la Silésie prussienne, le 13 juin 1810. Après avoir vécu longtemps à Dresde, il a passé quelques années à Leipsick, où il était directeur d'une société de chant. Il est aujourd'hui (1862) professeur au Conservatoire de Munich. On connaît de cet artiste une symphonie qui a été exécutée avec succès à Leipsick, en 1845 et 1846, des ouvertures, des sonates de piano, un trio pour piano, violon et violoncelle, un psaume exécuté à Hambourg et à Leipsick, l'oratorio *Johannes der Tæufer* (Saint Jean-Baptiste), et des *Lieder*.

LEONI (Léon,) maître de chapelle, non à Vienne, comme il est dit dans le *Dictionnaire des musiciens* de Choron et Fayolle, ni à Venise, comme on le prétend dans le Lexique universel de musique, publié par Schilling, mais à la cathédrale de Vicence, ainsi qu'on le voit au frontispice de ses *Sacri Fiori*. Il paraît être né au plus tard vers 1560, car il fut au nombre des compositeurs déjà célèbres qui, en 1592, dédièrent un recueil de psaumes à 5 voix à Palestrina, comme un hommage dû à la supériorité de son génie et de son talent. (*Voyez* à ce sujet le *Saggio fondam. prat. di contrappunto*, du P. Martini, t. II, p. 74.) D'ailleurs, le premier livre des madrigaux à cinq voix de Leoni parut en 1588. On n'a aucun renseignement sur le lieu de naissance de cet artiste, ni sur les maîtres qui dirigèrent ses études. Les ouvrages connus de ce compositeur sont : 1° *Il primo libro di Madrigali a cinque voci; in Venetia, appresso Angelo Gardano*, 1588, in-4° obl. Il y a une autre édition du même ouvrage, imprimée chez le même en 1601. — 2° *Il secondo ed il terzo libro di Madrigali a cinque voci; in Venetia, appresso Ricciardo Amadino*, 1595, in-4° obl. — 3° *Il quarto libro di Madrigali a cinque voci. Novamente composti et dati in luce; in Venetia, appresso Ricciardo Amadino*, 1598, in-4° obl. — 4° *Bell'Alba di Madrigali a cinque voci. Libro quinto de' Madrigali di Leone Leoni, maestro di capella nel Duomo di Vicenza, Academico olympico; in Venetia, appresso Ricciardo Amadino*, 1602, in-4°. — 5° *Il primo libro de' Motetti a sei voci*; ibid, 1603, in-4°. — 6° *Motetti a due, tre e quattro voci con basso per organo, libro primo; in Venetia, appresso Ricc. Amadino*, 1606, in-4°. — 7° *Libro secondo di Motetti a due, tre et quattro voci con il basso per l'organo*; ibid., 1608, in-4°. La deuxième édition de ces deux livres de motets a été publiée sous ce titre : *Sacri Fiori, motetti a due, tre, et quattro voci per cantar nel organo, et la sua partitura a commodo delli organisti, libro primo; in Venetia, presso Vinc. Amadino*, 1609, in-4°, idem : *Libro secondo.*, ibid., 1610, in 4°. — 8° *Il primo libro de' Motetti a otto voci*, ibid., 1608, in-4°. — 9° *Libro primo de' Motetti a una, due et tre voci con il basso per organo; in Venetia, appresso Alessandro Vincenti*, 1609, in-4° obl. — 10° *Libro secondo de' Motetti a una, due e tre voci, con una messa a quattro voci; in Venetia, appresso Alessandro Vincenti*, 1611, in-4°. Il y a une deuxième édition de ces deux livres de motets à une, deux et trois voix imprimée à Venise en 1612, chez Richard Amadino. — 11° *Omnia Psalmodia solemnitatum octo vocum; Venetiis, apud Ric. Amadinum*, 1613. Une deuxième édition de ce Recueil de psaumes à 8 voix a été publiée par Bartolomeo Magni, à Venise, en 1623. — 12° *Prima parte dell'aurea corona ingemmata d'armonici concerti a dieci con quattro voci et sei istromenti. In lode della santissima incoronata di Vicenza, di Leon Leoni, Academico olimpico. Et anco a voci soli con il basso continuo et a due chori divisi, adoprando le bassi dell' uno e l'altro choro con organi, chitaroni, e simili. Novamente composta et data in luce; in Venetia*, 1615, *appresso Ricciardo Amadino*. On trouve des madrigaux à 6 voix de Leoni dans la collection intitulée *Il Trionfo di Dori* (Venise, Gardano, 1596), dans les *Madrigali pastorali a sei voci* (Anvers, Phalèse, 1604), dans le *Giardino nuovo bellissimo di vari fiori musicali*,

recueilli par Borchgrevinck, organiste du roi de Danemark (Copenhague, 1605), et les grandes collections d'Abraham Schade (*Promptuarium musicum*) et de Bodenschatz (*Florilegium Portense*), renferment des motets du même maître.

LÉOPOLD (GEORGE-AUGUSTE-JULES), né à Leimbach (Saxe), le 17 octobre 1755, mort le 8 juillet 1827, a publié un petit écrit qui a pour titre : *Pensées et Conjectures sur l'histoire de la musique*; Stendal, 1780, in-8° de 39 pages.

LEPEINTRE, ou LE PEINTRE, ou LE PAINCTRE (CLAUDE), musicien français du seizième siècle, était, en 1576, *maître de la chapelle de Monsieur de Villeroy*, suivant un renseignement fourni par un document authentique (1). Il obtint, dans cette année, au concours du *Puy de musique de Sainte-Cécile*, à Évreux, le prix de la *flûte d'argent*, pour la composition de la chanson française à plusieurs voix dont les premiers mots étaient : *Un compagnon frisque et gaillard*. On connaît aussi de ce musicien la chanson à trois voix : *Toutes les nuits*, insérée au *Tiers Livre de chansons à 3 parties, composé par plusieurs autheurs*; Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1578, et la chanson à quatre voix : *Mon Pensement*, dans le *vingt et uniesme livre de chansons nouvellement composées, à quatre et cinq parties, par plusieurs autheurs*; imprimé à Paris par Adrian Le Roy et Robert Ballard, imprimeurs du Roy, 1569. Dans ce recueil, le nom est écrit *Lepeintre*.

LEPILEUR D'APLIGNY (....); *Voyez* PILEUR D'APLIGNY (LE).

LEPIN (....), claveciniste et compositeur, vivait à Paris, vers 1780. Il a exécuté au Concert spirituel plusieurs concertos pour le clavecin, et en a fait graver six séparés, à Paris, chez Boyer (Naderman). Gerber s'est trompé en lui attribuant un petit opera qui appartient à Lépine. (*Voy.* ce nom.)

LEPINE (....), facteur d'orgues, né à Pézénas, dans la première moitié du dix-huitième siècle, fut, dit-on, l'homme de son état le plus occupé en France. Il a construit beaucoup de grands instruments, parmi lesquels on cite ceux de Narbonne, de Pézénas, de la cathédrale de Montpellier, l'orgue immense qui était autrefois dans l'église des Cordeliers, à Toulouse, celui de Saint-Falerand, à Lodève (Hérault), et plusieurs autres ouvrages considérables. Retiré dans le lieu de sa naissance en 1789, Lépine y mourut peu d'années après, laissant à ses fils une fortune honorablement acquise par de longs travaux.

(1) *Puy de musique, erigé a Évreux, en l'honneur de madame sainte Cecile; publié d'après un manuscrit du seizième siècle*, par MM. Bonnin et Chassan, p. 54.

LÉPINE (....), musicien peu connu, a composé la musique d'un opéra intitulé : *Acis et Galatée*, représenté au théâtre des Beaujolais, en 1787.

LEPLUS (GABRIEL), flûtiste et compositeur pour son instrument, né à Lille (Nord), le 1er septembre 1807, commença ses études musicales dans cette ville. Le 14 avril 1824, il fut admis au Conservatoire et y devint élève de Guillou pour la flûte. Le premier prix de cet instrument lui fut décerné au concours de 1825. Retiré de cette école au mois d'octobre 1826, il y rentra en 1829 pour suivre le cours de composition de Seuriot et de Jelensperger; mais il n'acheva pas ses études dans cette partie de l'art, et se retira de nouveau à la fin de l'année scolaire 1830. Leplus fut attaché pendant quelques années à l'orchestre de l'Opéra-Comique; mais, ayant épousé Jenny Colon, actrice et cantatrice distinguée, il quitta cette position, et accompagna sa femme à Bruxelles, où elle était engagée pour le Théâtre-Royal. Il a publié de sa composition environ cinquante œuvres de Fantaisies, variations et études pour la flûte, avec accompagnement de piano, publiés à Paris, chez Brandus, chez Colombier, et à Milan, chez Ricordi.

LEPREUX (l'abbé), maître de musique de la Sainte-Chapelle, à Paris, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a fait exécuter quelques messes avec orchestre, de sa composition, et a donné au Concert spirituel, en 1787, un *Te Deum* dont on a fait l'éloge, et dans la même année l'oratorio intitulé : *les Fureurs de Saül*. Enfin, le 12 novembre, il a donné à la Sainte-Chapelle du palais une messe solennelle avec orchestre, pour la rentrée du parlement. Framery dit, dans son Almanach musical de 1788 (p. 4), que cet ecclésiastique était déjà connu par un grand nombre de compositions estimables. L'abbé Lepreux était chargé de l'éducation musicale des enfants de chœur de la Sainte-Chapelle.

LEPRÉVOST (ÉTIENNE-ALEXANDRE), organiste du chœur de l'église Saint-Roch, à Paris, et compositeur, est né le 25 novembre 1812 à Trévise (alors royaume d'Italie), où son père était employé de l'administration française. Après avoir étudié la musique, le piano et l'orgue, il entra au Conservatoire de Paris, le 2 mars 1832, pour y faire un cours de composition sous la direction de l'auteur de cette notice. Après que ce maître eut été appelé à Bruxelles pour en diriger le Conservatoire, Leprévost devint élève d'Halévy; mais il cessa de fréquenter les leçons de son professeur au mois d'octobre 1833, et se livra seul à l'étude des ouvrages des maîtres.

Ayant été appelé aux fonctions de maître de chapelle d'une des succursales de Paris et d'organiste du chœur de Saint-Roch, M. Leprévost s'est particulièrement occupé de composition de musique religieuse. Il a fait exécuter à Saint-Roch plusieurs messes solennelles à 4 voix, chœur et orchestre dans lesquelles on a remarqué le mérite de la facture. Il s'est aussi essayé à la scène, et a donné au théâtre de l'Opéra-Comique (mars 1848) *le Dormeur éveillé*, ouvrage en un acte, bien accueilli par le public dans sa nouveauté. On a publié de cet artiste : 1° Messe pour le temps de carême, à 3 voix égales et orgue; Paris, Canaux. — 2° *Ave Maria*, à 3 voix égales avec orgue; ibid. — 3° *Domine salvum fac regem*, à 3 voix égales avec orgue; ibid. — 4° *Adoremus*, pour ténor solo, avec orgue; ibid. — 5° Recueil de pièces d'orgue contenant la messe de Dumont complète, et des morceaux courts et faciles qui conviennent pour alterner avec le chœur dans les *Kyrie*, *Gloria*, *Magnificat*, et qui peuvent servir d'antiennes aux psaumes des vêpres, en deux livres; ibid. — 6° 1re Messe solennelle à quatre voix, chœur et orchestre; Paris, l'auteur. — 7° 2me Messe idem; ibid. — 8° 3me Messe idem; ibid.

LEPRINCE (René), littérateur, né à Paris en 1753, est auteur de plusieurs ouvrages concernant les arts au moyen âge, au nombre desquels on remarque des *Lettres sur l'époque de plusieurs inventions du moyen âge*, qui furent publiées dans le Journal des Savants, depuis 1779 jusqu'en 1782, et qu'on réimprima à Paris en 1785, 1 vol. in-12. Une de ces lettres est un morceau curieux et intéressant *Sur l'origine du violon*. Fayolle l'a reproduite dans ses *Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniès et Viotti*; Paris, 1810, in-8°.

LERICHE ou LE RICHE (Antoine). *Voyez* DIVITIS (Antoine).

LERICHE (Jean-Baptiste), violoniste, s'est fait entendre avec succès au Concert spirituel en 1739, dans un concerto (en *la*), qui a été gravé à Paris, chez Sieber. On a aussi de cet artiste: Six Airs variés pour violon; Paris, Boyer; 24 petits Duos pour deux violons, op. 4; Paris, Sieber.

LÉRIS (Antoine de), premier huissier de la Chambre des comptes de Paris, né à Mont-Louis, dans le Roussillon, le 21 février 1723, mourut à Paris en 1795. On a de lui une assez bonne compilation intitulée : *Dictionnaire portatif des théâtres, contenant l'origine des différents théâtres de Paris, le nom de toutes les pièces qui y ont été représentées depuis leur établissement, etc.*; Paris, Jombert, 1754, 1 vol. in-12. Cette première édition est anonyme; mais le nom de l'auteur est dans le privilége imprimé à la fin du volume. La deuxième édition, augmentée, a paru à Paris en 1763, 1 vol. in-12. On trouve dans cet ouvrage des renseignements sur les opéras et sur les compositeurs français, avec un catalogue par ordre chronologique de ces opéras et de leurs auteurs. Quérard dit (*France littéraire*, t. V, p. 205) que Léris fut le collaborateur de Morambert dans la rédaction de l'écrit périodique intitulé: *Sentiment d'un harmoniphile sur différents ouvrages de musique*, dont la publication commença en 1756; mais ni Morambert ni Léris ne travaillèrent à cet ouvrage, dont l'abbé Laugier fut seul auteur. (*Voy.* Laugier et Morambert.)

LEROUX (Jean-Jacques), médecin et littérateur, né à Sèvres, près de Paris, le 17 avril 1749, est mort du choléra le 10 avril 1832. En 1791, il fut nommé officier municipal de la commune de Paris; plus tard il se retira de l'administration et des affaires publiques pour se vouer à la médecine. Pendant vingt-sept ans il fut professeur de clinique à la Faculté de Paris. On lui doit plusieurs ouvrages relatifs à la science qu'il cultivait. Comme membre de la commune de Paris, il a publié : *Rapport sur l'Opéra, présenté au corps municipal, le 17 août 1691*; Paris, 1791, 98 pages in-8°.

LEROY ou **LE ROY** (Guillaume), musicien français de la chapelle de Louis XII, succéda à Barlemont, autre musicien de la chapelle, le 17 septembre 1511, en qualité de chantre basse. Dans le recueil publié par Attaignant, sous ce titre : *Liber septimus XXIII trium, quatuor quinque et sex vocum, modulos Domini adventus, etc.* (Paris, 1533, petit in-4° obl.), on trouve un motet de Le Roy sur le texte : *O oriens!* à cinq voix.

LEROY ou **LE ROY** (Adrian ou Adrien), luthiste et compositeur français, peut-être parent du précédent, établit à Paris, vers 1550, une des plus célèbres imprimeries de musique de cette époque. Il était chanteur de la chapelle du roi Henri II. On voit encore son nom figurer dans les comptes de dépense de 1584, en la même qualité. La Borde s'est trompé lourdement en disant que LEROY fut le premier qui eut une imprimerie de musique, car Attaignant imprimait des œuvres et des recueils de musique plus de vingt-cinq ans avant lui; cependant La Borde a été copié sans examen dans le *Dictionnaire historique des Musiciens*, par Choron et Fayolle. Leroy imprima d'abord seul, avec les premiers caractères que Guillaume Le Bé grava et fondit en 1540. En 1551 il épousa la sœur de Robert Ballard et s'associa avec son beau-frère, qui était attaché au service de la cour, et qui obtint

par ses protecteurs, pour la nouvelle société, la charge de *seul imprimeur de la musique de la chambre, chapelle et menus plaisirs du roi*, par lettres patentes de Henri II, en date du 16 février 1552. Il y a lieu de croire que dans cette association Leroy, excellent musicien, s'occupait du choix des ouvrages à imprimer, de leur correction, et de ses propres travaux comme compositeur et comme exécutant, tandis que son beau-frère était chargé des détails du matériel et du négoce. Le nom d'Adrien Leroy est joint à celui de Robert Ballard sur le titre de tous les ouvrages qui furent imprimés dans leur maison jusqu'en 1588, mais il disparaît en 1589, et depuis cette époque on ne trouve plus que celui de Ballard seul; il y a donc lieu de croire que Leroy mourut vers la fin de 1588 ou au commencement de l'année suivante. Leroy était estimé des artistes à cause de son mérite personnel, et entretenait des relations avec les musiciens célèbres de son temps. Ce fut chez lui que Roland ou *Orland* de Lassus descendit et demeura, lorsqu'il se rendit à Paris en 1571.

Adrien Leroy et Robert Ballard ont publié, depuis 1551 jusqu'en 1568, vingt livres de *Chansons nouvellement composées en musique à quatre parties, par bons et excellents musiciens;* on y trouve plusieurs morceaux de Leroy; entre autres, dans le septième livre, la chanson à quatre voix *En un chasteau*, qui est fort bien faite. Deux ouvrages ont fait surtout connaître avantageusement cet artiste; le premier a pour titre : *Instruction de partir toute musique des huit divers tons en tablature de luth;* Paris, Adrian Leroy et Robert Ballard, 1557, in-4° obl. Édition très-rare, qui n'est citée par aucun auteur, et dont je ne connais que l'exemplaire que je possède. Une deuxième édition a paru chez les mêmes imprimeurs en 1570, et une troisième en 1583, que M. Grasse a prise pour un ouvrage différent, et qu'il a citée sous le titre de *Traité de musique* (*Lehrbuch einer Allgemeine Literargeschichte*, t. III, p. 962, note 20). Il a été fait deux traductions anglaises du livre de Leroy; la première est intitulée : *A briefe and easye instruction to learne the tableture, to conducte and dispose the hande unto* (sic) *the lute; Englished by J. Alford; with a cut of the lute;* London, 1568, in-4°. La deuxième a paru sous ce titre : *A briefe and plaine instruction to set all musicke of eight divers tunes in tableture for the lute; with a briefe instruction how to play on the lute; with certain easie lessons for that purpose; and also a third booke, containing divers new excellent tunes. All first written in French, and now translated into English, by F. Ke, gentleman*, London, 1574, in-4°. Baron ne paraît avoir connu ni Adrien Leroy, ni son livre, car il n'en parle pas dans son Traité historico-théorico-pratique sur le luth. Le second livre d'Adrien Leroy est une méthode pour apprendre à jouer de la guitare, intitulée : *Briefve et facile instruction pour apprendre la tablature, à bien accorder, conduire et disposer la main sur la guiterne.* Paris, Ad. Le Roy et Rubert Ballard, 1578, in-4°. Je crois qu'il doit y avoir des éditions antérieures à celle-ci. On connaît aussi d'Adrian Leroy ou Le Roy un *Livre d'airs de cour mis sur le luth.* A Paris, par Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1571. Petit in-4° oblong de 24 feuillets numérolés. Sur le premier se trouve le titre ci-dessus; au verso, est l'épître dédicatoire dont voici le commencement :

« A très-excellente dame Caterine (*sic*) de « Clermont, contesse (*sic*) de Retz.

« Ces jours prochains, Madame, vous ayant « présenté l'instruction d'asseoir toute musique « facilement en tablature de luth, qui estoit foudée « exemplairement sur les chansons d'Orlande de « Lassus, lesquelles sōt difficiles et ardues cōme « pour rompre le disciple de l'art à franchir « aprez toutes difficultez : je me suis avisé de « lui mettre en queue pour le seconder ce petit « opuscule de chansons de la cour beaucoup plus « legieres (que jadis on appeloit *voix de ville*, « aujourd'hui *airs de cour*) tant pour votre ré- « création, à cause du sujet (que l'usage lia desja « rendu agréable) que pour la facilité d'icelles « plus grande sur l'instrument auquel vous prenez « plaisir, etc. »

Il est assez singulier que Le Roy dise à une grande dame qu'il lui dédie son recueil de chansons *pour sa récreation, à cause du sujet*, car les paroles de quelques-unes de ces chansons sont libres jusqu'à l'obscénité. Les auteurs des paroles du recueil sont Sillac, Ronsard, De Baïf, Desportes, Pasquier. Quelques chansons n'ont pas de nom de poëtes. M. Farrenc, dont l'obligeance m'a fourni ces renseignements, pense que les mélodies de ces chansons sont des airs populaires, et que l'harmonie seulement est l'ouvrage de Leroy. On trouve le portrait de l'artiste, gravé sur bois, dans ce recueil, qui renferme vingt-deux chansons.

LEROY (Étienne), chanteur renommé sous le règne de Charles IX, était chargé du rôle de *Mercure* dans le spectacle que ce prince fit représenter quatre jours avant la Saint-Barthélemy, en 1572.

LEROY (Eugène), dit ROY, mort à Paris en 1816, à l'âge d'environ quarante-cinq ans,

avait été musicien dans plusieurs régiments, et jouait de presque tous les instruments. Dans les dernières années de sa vie, il était second chef d'orchestre des bals champêtres de *Tivoli*. Leroy fut longtemps chargé de faire pour les marchands de musique de Paris des arrangements d'après des thèmes populaires ou des mélodies d'opéras nouveaux, et d'écrire de petites méthodes pour divers instruments. Après sa mort, qui resta ignorée, un se servit encore longtemps de son nom pour diverses publications mercantiles; en sorte que *Leroy* ou *Roy* est, pour beaucoup de ces ouvrages, un pseudonyme. On a sous son nom : 1° Des marches, des valses et des allemandes pour 2 violons. — 2° Idem pour la flûte. — 3° Idem pour la clarinette. — 4° Des thèmes variés pour divers instruments solos. — 5° *Récréations champêtres* ou duos et solos pour flageolet. — 6° Pots-pourris pour piano. Il y a de ces morceaux gravés chez presque tous les éditeurs de Paris. — 7° Petite méthode de flûte; Paris, Pleyel et Viguerie. — 8° Principes de flûte; Paris, Frère. — 9° Méthode de flageolet; Paris, chez tous les marchands de musique. — 10° Nouvelle méthode de flageolet, sans clefs et avec clefs; Paris, Janet. — 11° Petite méthode de flageolet; Paris, P. Petit. — 12° Petite méthode de clarinette, Paris, Pleyel. La plupart de ces ouvrages ont été traduits en allemand.

LESCHEN (Guillaume), facteur de pianos de la cour impériale et bourgmestre à Vienne, est né le 27 octobre 1781 à Graü, dans le Hanovre. Après avoir appris les éléments de sa profession chez différents artistes de son pays, il voyagea pour perfectionner son habileté. En 1805 il arriva à Vienne et travailla dans les ateliers de Kœnick et Brodmann, qui avaient alors de la réputation. Après cinq années, il obtint la naturalisation de bourgeoisie et la maîtrise dans cette ville. Le titre de facteur de la cour lui a été conféré en 1830. Les grands pianos de cet artiste sont comptés parmi les meilleurs instruments de Vienne, et ceux de Conrad Græff sont, dit-on, les seuls qu'on puisse leur opposer pour la puissance du son et la légèreté du mécanisme. Leschen expédiait chaque année un grand nombre de ses pianos à l'étranger, particulièrement en Amérique et dans l'Inde.

LESCHENET (Didier), composieur français du seizième siècle, fut chantre de la chapelle du roi Louis XII, et était chanoine de Saint Quentin en 1518, ainsi que le prouvent un arrêt du Parlement du 29 juillet de la même année, et un passage de l'inventaire de l'église de Saint Quentin (tome Ier, p. 579, dans les Archives du département de l'Aisne), cités par M. Ch. Gomart (*Notes historiques sur la maîtrise de Saint-Quentin*, p. 44). On voit par le compte des chantres de la chapelle du roi, dressé en 1532 par Bénigne Sevré, receveur des finances, et publié par Castil-Blaze (*Chapelle-musique des rois de France*, p. 291 et suiv.), que Leschenet n'était plus alors attaché à cette chapelle. On connaît de ce musicien un *Magnificat* à 4 voix, du cinquième ton, publié par Robert Ballard, en 1558, dans le recueil qui a pour titre *Canticum Beatæ Mariæ Virginis (quod Magnificat inscribitur) octo modis a diversis auctoribus compositum*). Ses chansons françaises à 4 parties : 1° *Si vous me donnez jouissance*. — 2° *Vous désirez*, etc. — 3° *Pour vous servir*, ont été insérées par Adrien Leroy et Robert Ballard dans les troisième et septième livres de *Chansons nouvellement composées en musique à quatre parties*, etc., Paris, 1554 et 1561, in-4° obl. On trouve aussi des compositions de ce musicien dans le recueil intitulé : *Mellange de chansons tant des vieux autheurs que des modernes, à cinq, six, sept et huit parties*; Paris, Adr. Le Roy et Rob. Ballard, 1572, in-8° obl.

LESCLUSE (Georges DE), premier chapelain ou maître de la chapelle du roi de France, occupait cette place en 1480, suivant le *compte des gens de la chapelle* de Louis XI, depuis le 1er octobre 1480 jusqu'au 31 septembre 1483. On ignore s'il conserva sa place sous le règne de Charles VIII, car il n'existe pas d'état nominatif des chantres de la chapelle de ce prince : du moins je n'en ai pas trouvé. On voit, dans le compte cité précédemment, que les appointements de Georges de l'Escluse étaient de 180 livres tournois; or l'ordonnance royale du 2 novembre 1475 sur les monnaies avait fixé la valeur de la livre tournois à 5 francs 5 centimes, et le traitement du chapelain ne s'élevait nominativement qu'à la somme de 909 francs d'aujourd'hui; mais la différence du prix des denrées portait à peu près la valeur à 4,000 francs (voyez la *Revue musicale*, t. XII, p. 236). On ne connaît pas jusqu'à ce jour de composition de Georges de Lescluse.

LESCOT (....), né à Nantes vers 1737, fut d'abord maître de musique de l'église cathédrale de cette ville, puis il alla en 1760, remplir les mêmes fonctions à Auch. En 1773 il se rendit à Paris, et y entra à l'orchestre de la Comédie italienne, où il a fait représenter, en 1789, *la Négresse*, opéra-comique en un acte. Il avait écrit précédemment plusieurs messes, et avait composé les paroles et la musique de *l'Amour et l'Hymen*, prologue représenté à Auch, en 1761, et de *la Fête de Thémire*, pastorale en un acte, jouée dans la même ville et dans la même année. On

a aussi de Lescot un *Recueil portatif de chansons en musique;* Paris, 1765, in-8°.

LESCUREL (Jehannot), musicien français du commencement du quatorzième siècle, a été inconnu à tous les historiens de la musique. Un manuscrit du roman allégorique et satirique de *Fauvel,* qui se trouve à la Bibliothèque impériale à Paris (in-fol. max., n° 6812 de l'ancien fonds), et que j'ai fait connaître par une notice très-détaillée dans la *Revue musicale* (t. XII, n° 34), contient des ballades, rondeaux et dits entés sur refrains de rondeaux, composés par ce musicien. J'ai démontré, dans ma notice sur ce manuscrit, qu'il a été exécuté entre les années 1316 et 1321, en sorte que l'époque où Lescurel a écrit les morceaux qui y sont contenus est antérieure à cette dernière date. J'ai fait connaître aussi, dans ma notice, la musique d'un *rondel* de ce musicien dans sa notation originale, avec sa traduction en notes modernes. Ce rondeau, dont les premiers vers sont :

A vous douce débonnaire
Ai mon cuer donné,

est d'abord à voix seule (folio 57 du manuscrit), puis à trois voix, avec la mélodie dans la partie intermédiaire. C'est un morceau très-remarquable sous plusieurs rapports, et du plus grand intérêt, à cause de son époque. L'harmonie en est beaucoup plus pure que dans d'autres compositions plus modernes, quoiqu'on y trouve quelques successions de quintes et d'octaves. Les ornements ou *fioritures* y abondent et présentent cette singularité que la plupart sont harmonisés dans les différentes parties.

LESEBERG (Joachim), prédicateur et chanoine à Wonstorp, au commencement du dix-huitième siècle, a publié une dissertation intitulée : *Oratio de honestorum conviviorum, cum primis musicorum ipsiusque Musices jucunditate et utilitate,* Hagæ Schaumburgicorum, 1616, in-4°.

LESLIE (Henri), compositeur anglais de beaucoup de mérite, né à Londres le 18 juin 1822, a fait ses études musicales sous la direction de M. Charles Lucas, professeur de l'Académie royale de musique de cette ville. Dans sa jeunesse, M. Leslie ne cultiva la musique que comme amateur. Plus tard, il s'est livré avec ardeur à la composition et à la direction des concerts. A l'époque de la formation de la Société musicale des amateurs de Londres (1847), il en fut nommé secrétaire honoraire. En 1855, on le choisit pour en être le chef d'orchestre : il remplit ces fonctions jusqu'à la dissolution de cette société, qui eut lieu en 1861. En 1856, il a fondé une société chorale connue sous le nom de *Chœur de M. Leslie :* il en est le directeur, et lui a donné un grand mérite d'exactitude et de nuances dans l'exécution. Comme compositeur, M. Leslie s'est fait une honorable réputation par les ouvrages dont voici la liste : 1° Quatuor en *la* pour deux violons, alto et basse ; — 2° Quintette en *ré* pour 2 violons, alto, violoncelle et contre-basse. — 3° Symphonie en *fa* à grand orchestre. — 4° Ouverture dramatique intitulée *The Templar* (Le Templier). — 5° Antienne festivale (*Let God arise*) pour *soprano, ténor*, double chœur et grand orchestre. — 6° Quintette en *sol* mineur pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson. — 7° *Emmanuel*, oratorio à plusieurs voix, chœur et orchestre. — 8° *Judith*, idem. — 9° *Romanina ;* opérette jouée au théâtre anglais de Londres. — 10° *Holyrood,* cantate pour soprano, contralto, ténor, basse, chœur et orchestre, composé pour le mariage de la princesse Alice d'Angleterre. — 11° Un grand nombre de petites pièces vocales et instrumentales. Les oratorios de M. Leslie jouissent de beaucoup d'estime en Angleterre.

LESNE (Mlle), professeur de solfége et de piano à Paris, a fait imprimer une méthode élémentaire de musique intitulée : *Grammaire musicale basée sur les principes de la grammaire française*; Paris, Pacini, 1820, 64 pages in-4°. Quoique cette édition soit annoncée comme la deuxième, il n'y en a jamais eu qu'une ; le frontispice seul a été changé. L'auteur de la *Grammaire musicale* s'est servi de tous les termes de la grammaire générale pour expliquer ceux de la musique; ainsi, dans son livre, les lettres sont représentées par les sons, l'alphabet par la gamme, les articles par les clefs; les figures de notes sont les substantifs; les dièses, bémols et bécarres les adjectifs ; les mesures sont des verbes, parce qu'elles ont des temps, etc. Rien de tout cela n'a de base réelle ni d'utilité ; ce n'est qu'un jeu de mots.

LESSEL (François), pianiste et compositeur, né à Varsovie, en 1780, était fils d'un musicien qui fut attaché au service du prince Adam Czartoryski, à Pulawy. En 1800, il fut envoyé par ses parents à Vienne, pour y continuer ses études musicales. M. Sowinski dit qu'il y devint élève de Haydn, et qu'il eut pour condisciples Camille Pleyel et Neukomm (1) ; il y a dans cette assertion une erreur évidente : jamais Camille Pleyel n'alla à Vienne, et son père Ignace Pleyel, qui fut véritablement élève de Haydn, avait terminé ses études avec ce maître

(1) *Les Musiciens polonais et slaves*, p. 363.

en 1777. Quoi qu'il en soit, Lessel demeura à Vienne pendant dix années et y publia ses premiers ouvrages. De retour à Varsovie en 1810, il s'y fit entendre comme pianiste dans plusieurs concerts, et se livra à l'enseignement de son instrument. Les principaux ouvrages de cet artiste sont : 1° Quatuor pour 2 violons, alto et basse, op. 3; Vienne, Artaria. — 2° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 5; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 3° Adagio et rondo pour piano et orchestre, op. 9, ibid. — 4° Ouverture à grand orchestre (en *ut*), op. 10, ibid. — 5° Fugue pour piano à 4 mains, op. 11, ibid. — 6° Pot-pourri pour piano et orchestre, op. 12; ibid. — 7° Concerto (en *ut*) pour piano et orchestre, op. 14; ibid. — 8° Sonates pour piano seul, op. 2 et 6; Vienne, Weigl et Haslinger. — 9° Chants historiques de J. U. Niemcewicz mis en musique; Varsovie, 1818.

LESSING (Gotthold-Ephraim), célèbre littérateur allemand, né le 22 janvier 1729, à Kamenz, petite ville de la Lusace, ou, suivant d'autres renseignements, à Paserwalk, dans la Poméranie, fut guidé dans ses premières études par son père, ministre luthérien et savant estimable. A l'âge de douze ans, il entra dans l'école de Meissen, puis il alla compléter son instruction à l'université de Leipsick. Il habita longtemps Berlin, visita les principales villes de l'Allemagne, et, en 1770, il accepta la place de bibliothécaire à Wolfenbüttel. Trois ans après, il entreprit un voyage pour rétablir sa santé et accompagna le duc Léopold de Brunswick dans le nord de l'Italie. De retour à Wolfenbüttel, au commencement de 1774, il y passa le reste de ses jours, et y mourut le 15 février 1781, à l'âge de cinquante-deux ans. Lessing est un des écrivains dont les opinions et le talent ont exercé l'influence la plus active sur la littérature allemande du dix-huitième siècle; mais l'appréciation de ses ouvrages n'appartient pas à la *Biographie universelle des musiciens*. Il n'y est cité que pour ceux dont les titres suivent, et dans lesquels il a traité de quelques parties de la musique : 1° *Kleine Schriften*, etc. (Bagatelles, ou petits écrits); Berlin, 1753 à 1756, in-12. On y trouve un fragment d'un poëme didactique sur les règles des arts et des sciences, particulièrement de la poésie et de la musique. — 2° *Dramaturgie de Hambourg;* Hambourg, année 1769, 2 vol. in-8°. Cet ouvrage consiste en une suite de lettres sur les ouvrages joués au théâtre de Hambourg pendant l'année 1767 et jusqu'au mois d'avril 1768.

LESTAINIER (Jean), organiste de la chapelle de l'*empereur Charles-Quint*, à Madrid, dans la première moitié du seizième siècle, était né vraisemblablement en Belgique, car tous les artistes de cette chapelle étaient Belges ou Espagnols. Lestainier n'est connu comme compositeur que par deux motets insérés dans la collection qui a pour titre : *Cantiones selectissimæ quatuor vocum, ab eximiis et præstantissimis Cæsareæ Majestatis capellæ Musicis M. Cornelio Cane, Thoma Crequillone, Nicolas Payen, Johanne Lestainier organista, compositæ, et in comitiis Augustanis studio et impensis Sigismundi Salmingeri in lumen editæ;* Augsbourg, Ulhard, 1548, petit in-4° obl.

LESTOCART (Pascal de), musicien français établi à Lyon, dans la seconde moitié du seizième siècle, obtint, en 1584, le prix de la harpe d'argent au concours du *Puy de musique*, fondé à Évreux, pour le motet de sa composition sur le texte *Ecce quam bonum*. Il a publié de sa composition : 1° *Octonaires de la vanité du monde à trois, quatre, cinq et six voix;* Lyon, Barthélemy Vincent, 1582, in-4° obl. Les vers de cet ouvrage, composés par La Roche Choudieu, ont été remis en musique par Claude Lejeune. — 2° *Les Psaumes en vers latins et français, mis en chant à quatre parties, distingués en plusieurs livres, en forme de motets*, ibid. — 3° *Mélanges de chansons latines et françaises*.

LESUEUR (Jacques), maître de chapelle de la cathédrale de Rouen, naquit dans cette ville et y fut d'abord enfant de chœur. Musicien habile et latiniste instruit, il crut pouvoir prétendre à l'une des places de maître de la chapelle du roi, devenues vacantes par la retraite de Dumont et de Robert. Lalande, Goupillet, Colasse et Minoret étaient ses concurrents. On leur donna pour sujet de la composition de concours le psaume *Beati quorum remissæ sunt iniquitates*. L'ouvrage de Lesueur fut jugé inférieur à ceux de ses compétiteurs, et la place ne lui fut pas donnée. De retour à Rouen, il obtint celle de maître de chapelle de l'église métropolitaine en 1667, et la conserva jusqu'à sa mort, qui eut lieu en 1693. Ce fut Lesueur qui introduisit dans cette église l'usage de l'orgue et de la basse de viole. Il avait fait exécuter dans l'église des Dominicains de Rouen, le 9 septembre 1663, une messe et une symphonie funèbre; mais aucune de ses compositions n'est parvenue jusqu'à nous.

LESUEUR (Jean-François), compositeur et écrivain sur la musique, né à Drucat-Plessiel, près d'Abbeville, le 15 janvier 1763, d'une ancienne famille du comté de Ponthieu, fut admis, à l'âge de sept ans, à l'école de la maîtrise d'Abbeville. Peu de mois après, il entra comme enfant

de chœur à la cathédrale d'Amiens. C'est là qu'il fit pendant sept ans à peu près toutes ses études pratiques de musique, et qu'il apprit les éléments des langues latine et française. Sorti de cette maîtrise à l'âge de quatorze ans, il entra au collége d'Amiens pour y faire sa rhétorique et sa philosophie; mais il n'acheva point ses études, parce que la place de maître de musique de la cathédrale de Séez lui fut offerte dès qu'il eut atteint l'âge de seize ans. Il alla en prendre possession en 1779; six mois après, il quitta cet emploi pour celui de sous-maître de musique à l'église des Saints-Innocents de Paris. Ce fut alors qu'il reçut quelques notions d'harmonie chez l'abbé Roze, qui ne pouvait lui enseigner autre chose, n'ayant fait lui-même que d'assez faibles études. Tout ce que Lesueur acquit ensuite de connaissances dans l'art d'écrire, il le dut à lui-même et à ses propres observations. En 1781, il quitta l'église des Innocents pour la place de maître de musique de la cathédrale de Dijon; deux ans après, il accepta une position semblable au Mans; mais, malgré les avantages qui lui furent offerts pour conserver celle-ci, il l'abandonna en 1783, pour la direction du chœur de Saint-Martin de Tours. Appelé à Paris, en 1784, pour faire exécuter plusieurs morceaux de sa composition au concert spirituel, il y obtint la maîtrise des Saints-Innocents, sur la recommandation de Gossec, de Grétry et de Philidor. Sacchini était alors à Paris; le jeune maître de chapelle de l'église des Innocents lui inspira de l'intérêt; il revit quelques-uns de ses ouvrages, et lui conseilla d'écrire pour le théâtre. Devenue vacante, la place de maître de musique de la cathédrale de Paris fut mise au concours en 1786, et Lesueur, qui s'était mis sur les rangs, l'emporta sur ses rivaux et fut mis en possession de cet emploi. La règle l'obligeait à prendre le petit collet pour en remplir les fonctions; il dut s'y soumettre, et dès lors il fut connu sous le nom d'*abbé Lesueur*, quoiqu'il n'ait jamais été dans les ordres.

Agé de vingt-trois ans, et n'ayant obtenu jusque-là que d'éphémères succès, le jeune artiste n'était point connu du public; mais, dès ce moment, ses travaux prirent une direction qui fixa sur lui l'attention, et dont il ne s'est plus écarté jusqu'à la fin de ses jours. Ses pressantes sollicitations avaient obtenu de l'archevêque de Paris et du chapitre de Notre-Dame qu'une musique à grand orchestre fût établie dans cette église pour les fêtes solennelles; les moyens d'exécution que lui présentait cette réunion de voix et d'instruments lui permirent de réaliser ses vues concernant la musique d'église, et de faire entendre des motets qui excitèrent une assez vive sensation. Les études de Lesueur avaient été faibles, parce que les circonstances n'avaient pas été favorables pour qu'il en fît de meilleures. D'ailleurs, il n'y avait réellement pas d'école en France dans sa jeunesse; les doctrines et les beaux modèles des grandes écoles d'Italie y étaient absolument inconnus. C'était donc en lui-même qu'il devait chercher le principe de sa direction, et son instinct le conduisit à le trouver dans l'imitation, et lui fit considérer la musique descriptive comme la meilleure, quel que fût l'objet de sa destination. Il est rare que les convictions de la jeunesse accompagnent un artiste dans les travaux de toute sa vie, sans être modifiées par sa propre expérience ou par des influences étrangères; mais la suite de cette notice fera voir que ces convictions furent inébranlables dans l'esprit de Lesueur, et que le principe d'imitation qui le guidait dans ses premiers travaux, le dirigeait encore au terme de sa carrière. C'est une considération qu'il ne faut point perdre de vue, si l'on veut apprécier avec justesse la valeur des œuvres de ce compositeur, et lui assigner la place qui lui appartient dans l'histoire de l'art de son temps.

Dans les années 1786 et 1787, la foule se pressa à l'église Notre-Dame pour entendre les motets de Lesueur; les journaux de ce temps émirent des jugements divers sur le mérite de ces morceaux, particulièrement sur un *Regina cœli*, sur un *Gloria in excelsis*, et une ouverture (nouveauté inouïe) que le nouveau maître de musique avait écrite pour la messe de Pâques. Les gens du monde approuvaient fort cette musique brillante; d'autres la condamnaient comme peu convenable à la majesté du culte, au recueillement de la prière; parmi ceux-ci, les plus emportés appelaient la musique de Notre-Dame *l'Opéra des gueux*. Lesueur, persuadé qu'il était nécessaire qu'il expliquât sa pensée, et qu'il fît connaître l'objet qu'il se proposait dans sa transformation de la musique d'église, fit paraître, au mois de février 1787, un écrit intitulé: *Essai de musique sacrée, ou musique motivée et méthodique, pour la fête de Noël, à la messe du jour*. Paris, Hérissant, broch. in-8°. Il y exposait ses vues, à l'occasion de la messe qu'il avait fait exécuter le 25 décembre 1786, premier jet de sa *Messe de Noël*, une de ses productions les plus originales. Le succès de cet écrit ne réalisa pas ses espérances. Dans un pamphlet anonyme, daté de l'*Ile des Chats fourrés*, on attaqua avec violence le principe d'une musique qui transformait l'office divin en un spectacle, et l'on accusa Lesueur de s'être servi de la plume d'autrui pour écrire son Essai. Il répondit par une théorie

plus étendue de son système dans un ouvrage qui a pour titre : *Exposé d'une musique une, imitative, et particulière à chaque solennité, où l'on donne des principes généraux sur lesquels on l'établit, et le plan d'une musique propre à la fête de Noël.* Paris, Ve Hérissant, 1787, in-8°. La préface de ce livre ne laisse aucun doute sur l'objet que se proposait Lesueur, car il dit en termes exprès, à propos des messes qu'il avait écrites pour Noël, Pâques, Pentecôte, l'Assomption, qu'il veut rendre la musique d'église *dramatique et descriptive*. Ce système était certainement une grave erreur, car la prière est une acte de dévotion, où l'âme s'efforce de s'isoler des passions humaines, et conséquemment du principe dramatique, pour s'élever jusqu'à Dieu, principe de toute sagesse. Et c'est pour avoir parfaitement compris ce dernier principe que Palestrina et les grands maîtres de son école ont, dans la musique d'église, une incontestable supériorité sur tous les autres compositeurs.

Dans le même temps où Lesueur publiait ses livres et faisait exécuter sa musique d'église, il présenta au comité de l'Académie royale de musique son *Télémaque*, grand opéra en trois actes qui fut reçu pour être représenté; mais, après plusieurs années passées en sollicitations infructueuses, il fut obligé de retirer son ouvrage et de rendre deux mille francs qu'il avait reçus à titre d'avances. Ce même opéra fut arrangé plus tard pour le théâtre Feydeau au moyen de la suppression du récitatif. D'autres tracasseries commencèrent pour lui dans le même temps. Le penchant qu'il laissait percer pour le théâtre et sa résistance aux désirs de l'archevêque et du chapitre de Notre Dame, pour qu'il entrât dans les ordres, lui nuisirent dans l'esprit des chanoines, dont le plus grand nombre désapprouvaient sa nouvelle musique comme trop mondaine et trop dispendieuse. Pendant les vacances de 1787, on profita de son absence pour la supprimer et rétablir l'ancien usage des messes composées pour des voix et des violoncelles et contrebasses. Lesueur n'avait accepté la maîtrise de la cathédrale qu'à la condition d'y réaliser ses idées de musique nouvelle; l'affront qui lui était fait en cette circonstance le détermina à se retirer. Ce ne fut pas le seul chagrin qu'il eut alors, car, à l'occasion de discussions qui s'élevèrent entre lui et le grand chantre de Notre-Dame pour le règlement des comptes de dépenses du chœur et de l'orchestre, ses ennemis prétendirent qu'il avait été chassé honteusement, et publièrent un pamphlet où sa probité était attaquée de la manière la plus violente. Roquefort possédait un exemplaire de cet abominable libelle, qui avait pour titre : *Dessert des plats de son métier que M. l'abbé L*** a fait servir à Son E. Monseigneur l'archevêque de Paris et à messieurs du chapitre de la métropole* (sans nom de lieu ni d'imprimeur), une demi-feuille in-8°. Il ne fallut pas moins qu'un mémoire publié par un conseiller au parlement, ami du jeune compositeur, et les certificats honorables des chanoines de Notre-Dame, pour lui rendre favorable l'opinion publique, un instant égarée dans cette affaire. Mais tel est l'effet de la calomnie qu'il en reste toujours quelque chose. Longtemps après, Lesueur, engagé dans de nouvelles discussions, vit reproduire par ses ennemis ces injurieuses imputations. Fatigué de ces intrigues et découragé par la calomnie, il se retira à la campagne chez M. Bochard de Champagny, vers la fin de 1788, et y passa quatre années, les plus heureuses de sa vie, uniquement occupé de composition. La mort de son bienfaiteur le ramena à Paris, en 1792. L'année suivante il fit représenter au théâtre Feydeau *la Caverne*, opéra en 3 actes, dont le succès fut populaire, et qui fut suivi, en 1794, de *Paul et Virginie*, ouvrage froid et rempli de longueurs, mais où l'on remarque de beaux chœurs, particulièrement un hymne au soleil, qui fut exécuté dans les concerts de Feydeau, après que la pièce eut disparu de la scène; puis on représenta au même théâtre le *Télémaque*, destiné autrefois à l'Opéra, et dont on avait remplacé le récitatif par un dialogue parlé.

Désigné dès l'origine du Conservatoire de musique de Paris comme un des inspecteurs, et membre du comité d'enseignement, Lesueur entra en fonctions en 1795, et coopéra avec Méhul, Langlé, Gossec et Catel, à la rédaction des *Principes élémentaires de musique* et des *solfèges* de cette école. Il prononça en cette qualité, aux obsèques de Piccinni, le 8 mai 1801, un éloge de ce grand musicien, ou plutôt un discours sur la musique dramatique, suivant ses propres idées. Peu de jours après commença au Conservatoire et au dehors de cet établissement une lutte d'intérêts où Lesueur n'eut peut-être pas toute la prudence nécessaire, et dont il fut victime. Deux de ses ouvrages (*les Bardes*, et *la Mort d'Adam*) avaient été reçus à l'Opéra, et leur rang de réception lui donnait le droit de les faire représenter; mais, soit que la musique de ces opéras ne fût pas achevée et que les partitions n'eussent pas été livrées, comme le prétendit alors Chaptal, ministre de l'intérieur, dans deux lettres qu'il écrivit à Lesueur à ce sujet, soit que des considérations d'une mise en scène plus facile et plus prompte leur eussent fait préférer

la *Sémiramis* de Catel, premier ouvrage dramatique de ce compositeur, ce fut ce dernier que l'administration choisit et mit à l'étude. Irrité de ce qu'il considérait comme une injustice, Lesueur écrivit à Guillard, auteur des poëmes de ses deux opéras, retiré à la campagne, et réclama son appui; mais ce littérateur, fatigué des tracasseries du théâtre, répondit avec indifférence. Ce fut alors que parut un écrit de Lesueur qui amena une rupture éclatante entre lui et Sarrette, directeur du Conservatoire et protecteur de Catel. Cet écrit fut le signal d'une guerre violente entre le Conservatoire et ses détracteurs; il a pour titre : *Lettre en réponse à Guillard sur l'opéra de* la Mort d'Adam, *dont le tour de mise en scène arrive pour la troisième fois au théâtre des Arts, et sur plusieurs points d'utilité relatifs aux arts et aux lettres;* Paris, Baudoin, brumaire an x (octobre 1801), in-8° de 111 pages, avec un avertissement de 24 pages. Il faut l'avouer, cet écrit ne se fait remarquer que par de vaines et longues déclamations, des assertions hasardées, et des insinuations peu bienveillantes contre plusieurs artistes distingués et hommes honorables de ce temps. A peine eut-il paru que tous les vieux musiciens de l'Opéra et les partisans des anciennes écoles des maîtrises de cathédrales se réunirent autour de Lesueur pour lui former un parti, et que plusieurs pamphlets ainsi que des articles de journaux furent publiés contre le Conservatoire, dont les brillants débuts annonçaient une génération nouvelle d'artistes remarquables; c'est ainsi que, dans l'espace de peu de mois, on vit paraître *le Russe à l'Opéra, ou Réflexions sur les institutions musicales de la France* (Paris, 1802, une feuille in-8°); une diatribe violente dans le *Censeur des Théâtres* (18 germinal an x), une *Lettre à M. Paisiello, par les amateurs de la musique dramatique* (Paris, an x, in-8°); et *la Fantasmagorie des Menus* (Paris, 1802, in-8°), où le système d'enseignement suivi dans le Conservatoire était amèrement critiqué, tandis que celui des anciennes maîtrises était proposé comme un modèle parfait. Déjà Lesueur lui-même, oubliant sa position dans le Conservatoire, avait donné l'exemple de ce dénigrement, dans un écrit anonyme intitulé : *Projet d'un plan général de l'instruction musicale en France;* Paris, an IX (1801), in-4° d'une feuille. Vivement irrités de ces attaques imprévues et multipliées, le directeur, les inspecteurs et les professeurs du Conservatoire firent rédiger et publièrent une sorte de *factum* intitulé : *Recueil de pièces à opposer à divers libelles dirigés contre le Conservatoire de musique* (Paris, an x, de l'imprimerie de P. Didot), in-4° de 40 pages. Dans cet écrit, de vifs reproches étaient adressés à Lesueur, à l'occasion de certaines expressions de sa lettre à Guillard, considérées comme des attaques contre ses collègues, et l'on y rapportait des lettres sévères du ministre Chaptal à ce compositeur. Un ami de Lesueur, Ducancel (*voyez* ce nom), fit paraître, en réponse à ce factum un volume in-8° de 208 pages intitulé : *Mémoire pour J.-F. Lesueur, l'un des inspecteurs de l'enseignement au Conservatoire de musique, au conseiller d'État chargé de la direction et de la surveillance de l'instruction publique, en réponse à la partie d'un prétendu Recueil de pièces, imprimé soi-disant au nom du Conservatoire, et aux calomnies dirigées contre le citoyen Lesueur par le citoyen Sarrette, directeur de cet établissement, et autres, ses adhérents, etc.*, Paris, vendémiaire an XI (1802). Ce mémoire, malheureusement empreint d'un caractère passionné, ne fut point utile à celui qu'on voulait défendre, car, lorsqu'il parut, Lesueur venait d'être destitué. Gerber a été trompé par de faux renseignements lorsqu'il a dit (*Neues Lexikon der Tonkünstl.*) que justice lui avait été rendue, et que Sarrette avait perdu sa place. Forcé de quitter le logement qu'il avait occupé au Conservatoire pendant sept ans, ne tirant aucun produit de ses ouvrages, et privé de tout revenu, Lesueur, père de famille, tomba dans la situation la plus malheureuse, et connut toutes les horreurs de la gêne. Je le vis alors chez Rey, mon vieux maître d'harmonie et son ami : le souvenir du désespoir qui l'accablait n'est pas sorti de ma mémoire.

Un événement inattendu vint tout à coup le tirer de sa pénible situation, pour le placer au poste le plus élevé qu'un musicien pût alors occuper en France. Depuis deux ans, Paisiello était maître de chapelle du premier consul Bonaparte : des considérations de santé lui firent demander sa retraite, au mois de mars 1804. N'ayant pu le déterminer à rester près de lui, Napoléon lui dit de désigner son successeur, et Paisiello, ami de Lesueur, le présenta comme le plus digne de le remplacer. Ce fut ainsi que de l'excès du malheur il passa sans transition à une position enviée par les plus grands artistes. Il profita de sa nouvelle situation pour faire représenter *les Bardes* à l'Opéra. Cette pièce fut jouée en effet au mois de juillet 1804, et obtint un des plus beaux succès qu'il y eût eu à ce théâtre depuis *Œdipe à Colone*. La messe et le *Te Deum* qu'il écrivit immédiatement après pour le couronnement de l'empereur lui valurent la faveur de Napoléon, qui, ayant assisté au

mois de décembre à une représentation des *Bardes*, envoya quelques jours après au compositeur une riche tabatière avec cette inscription : *L'empereur des Français à l'auteur des Bardes.* En 1809, Lesueur fit représenter à l'Opéra *la Mort d'Adam*, cause première de ses chagrins passés ; il n'en fut point indemnisé par le succès, car le public n'accueillit qu'avec froideur cet ouvrage écrit dans un système lourd, monotone et dépourvu de charme. En 1814, après la restauration, il fut nommé surintendant et compositeur de la chapelle du roi, et eut pour collègue d'abord Martini, puis Cherubini. Ces fonctions n'ont cessé pour lui qu'après la révolution de juillet 1830. Élu membre de la quatrième classe de l'Institut de France, en 1813, pour y remplacer Grétry, il a fait ensuite partie de l'Académie royale des beaux-arts. En 1817, lorsque le Conservatoire de musique a reçu une nouvelle organisation, sous le titre d'*École royale de chant et de déclamation*, Lesueur y fut appelé comme professeur de composition, et conserva son titre et son emploi lorsque l'école a repris son ancien nom. Membre du jury musical de l'Opéra, depuis 1806 jusqu'en 1824, il a fait aussi partie de celui de l'Opéra-Comique. L'Académie royale de musique de Stockholm le nomma un de ses membres le 22 janvier 1819, et la Société philharmonique de Vienne lui fit le même honneur, le 8 août 1827 ; enfin les Académies de Dijon, d'Amiens, d'Abbeville et de Tours lui envoyèrent des titres de membre associé ou de correspondant. Décoré de l'ordre de la Légion d'honneur le 17 juillet 1804, il reçut le grand cordon de celui de Saint-Michel le 1er mai 1821, et la croix de Hesse-Darmstadt, le 22 décembre 1822. Enfin, comblé d'honneurs et de témoignages de distinction pendant les trente dernières années de sa vie, après avoir passé les quarante premières au milieu de toutes les agitations qui peuvent troubler la carrière d'un artiste, Lesueur a cessé de vivre le 6 octobre 1837, à l'âge de soixante-quatorze ans.

On a vu précédemment que l'expression imitative et dramatique a été le principe qui a guidé Lesueur dans sa musique d'église. Il y a subordonné toutes ses pensées, et en a développé les conséquences avec une incontestable originalité, soit par le rhythme, soit par les formes de la mélodie, soit par la singularité des successions harmoniques. Les adversaires les moins indulgents de Lesueur n'ont pu lui refuser l'individualité de son talent sous ces divers rapports ; mais, en avouant qu'il ne puisait ses inspirations qu'en lui-même, la plupart des artistes français, particulièrement ceux qui se sont formés au Conservatoire, lui ont toujours reproché le défaut d'élégance, les redites fréquentes, et les longueurs interminables de la plupart de ses ouvrages. Quoique mieux disposé à reconnaître les qualités réelles du talent de Lesueur, je dois dire pourtant que ces critiques ne sont pas dénuées de justesse. Dans la musique de théâtre, il a quelquefois saisi le sentiment dramatique avec un rare bonheur ; *les Bardes* et *la Caverne* offrent des scènes entières empreintes de beautés réelles, particulièrement l'expression des sentiments énergiques ; mais, dans le cours d'un opéra, la plupart de ses défauts se reproduisent avec des inconvénients plus graves que dans la musique d'église, parce que les exigences de la scène rendent bien plus sensibles la lourdeur, la monotonie et l'allure languissante. Sevelinges, qui a fort maltraité Lesueur dans son pamphlet anonyme intitulé *le Rideau levé*, lui reproche d'avoir mis du dramatique dans ses messes et d'en avoir manqué dans ses opéras : quoique en apparence assez juste, cette observation ne soutient pas un examen sérieux. Le dramatique se trouve sans doute dans la musique d'église de Lesueur, et l'on a vu par ses propres paroles qu'il a voulu l'y mettre ; mais il est aussi dans ses drames. Si quelques parties de ceux-ci paraissent languissantes, et, comme on l'a dit quelquefois, sont plus semblables à des chants religieux qu'à des mélodies passionnées, c'est qu'il y a eu dans l'esprit du musicien quelque dessein de vérité locale ou historique qu'il faudrait examiner pour en bien apprécier la valeur. Sans doute, la musique théâtrale n'atteint son but qu'autant qu'elle émeut avant d'être analysée ; mais, si l'on peut condamner le système de Lesueur, ce n'est pas à dire que son génie ne lui ait fourni de belles choses dans cette fausse direction où il s'égarait. Au reste, il ne faut pas essayer de faire l'analyse des œuvres de cet artiste en séparant les défauts des qualités : les uns et les autres composent la physionomie de son talent. Sa modulation était souvent étrange, quoiqu'il n'y employât guère que des accords consonnants, parce qu'il aimait à mettre en contact des tons qui n'avaient entre eux aucun rapport d'analogie, persuadé qu'il était de faire revivre ainsi les formes de la musique antique. Au lieu d'étudier celle-ci dans le peu de monuments historiques parvenus jusqu'à nous, il l'avait refaite d'après un système qui n'avait de base que dans son cerveau ; ce qui n'empêchait pas qu'il eût une foi robuste dans cette musique antique, fruit de son imagination, comme s'il l'eût reçue toute faite des mains des premiers habitants du monde. Sa partition de *la Mort d'Adam* est, à cet égard,

un monument unique dans l'histoire de l'art. Chaque page est surchargée de notes écrites tantôt en français, tantôt en italien, où il offre ses propres idées comme des chants des patriarches. Il y parle incessamment de la nécessité de mettre dans l'exécution la simplicité des accents de ces premiers hommes de l'Orient, et il en indique les diverses nuances avec autant de confiance que s'il eût réellement entendu ces mélodies de l'antiquité la plus reculée, avec les traditions certaines sur la manière de les rendre. Et remarquez que, selon toute apparence, la vérité est précisément dans le contraire de ce qu'a imaginé Lesueur; car tout ce qui nous est venu de renseignements sur la plus ancienne musique de l'Inde et de l'Arabie, depuis les recherches de la société asiatique de Calcutta, de Villoteau et d'autres savants, démontre qu'au lieu d'être simples, les chants orientaux qui remontent à plusieurs milliers d'années étaient surchargés d'ornements. Lesueur s'est occupé toute sa vie de l'histoire de la musique; mais il la faisait à son gré, au lieu de l'étudier.

Dans la liste de ses ouvrages, on remarque : I. Opéras. 1° *La Caverne*, drame lyrique en trois actes, représenté au théâtre Feydeau, en 1793, gravé en partition, Paris, Naderman. — 2° *Paul et Virginie*, drame lyrique en trois actes, au même théâtre, 1794, partition gravée, ibid. — 3° *Télémaque dans l'île de Calypso*, en trois actes, au même théâtre, 1796, partition gravée, ibid. — 4° *Ossian* ou *les Bardes*, grand opéra en cinq actes, à l'Opéra, 1804, partition gravée; Paris, Janet. — 5° *L'Inauguration du Temple de la Victoire*, divertissement en un acte (en collaboration avec Persuis), à l'Opéra, 1807. — 6° *Le Triomphe de Trajan* (avec le même), 1807. Lesueur n'a écrit qu'un petit nombre de morceaux pour cet ouvrage. — 7° *La Mort d'Adam* et son *Apothéose*, grand opéra en trois actes, à l'Opéra, 1809, partition gravée. — 8° *Tyrtée*, en trois actes, reçu à l'Opéra en 1794, mais non représenté. — 9° *Artaxerce*, en trois actes, reçu à l'Opéra en 1801, mais non représenté. — 10° *Alexandre à Babylone*, en trois actes, reçu en 1823, mais non représenté. — II. Musique religieuse. Lesueur a écrit 33 messes, motets et oratorios, tant pour le service des églises où il a été maître de musique, que pour la chapelle de l'empereur et du roi. De toute cette musique, il a fait graver : 11° *Messe* ou *Oratorio de Noël*; Paris, A. Petit, 1826. — 12° Messe solennelle, à 4 voix, chœur et orchestre; Paris, chez l'auteur, 1827. — 13° *Deborah*, oratorio; ibid., 1828. — 14° Trois *Te Deum*; ibid., 1829. — 15° Trois motets sous le titre d'*Oratorios pour le carême*; ibid., 1829 à 1833. — 16° Deuxième messe solennelle; ibid., 1831. — 17° *Marche du Couronnement de l'Empereur*, à grand orchestre. Elle a été gravée pour le piano. — 18° Musique pour la fête du 1er vendémiaire an IX, exécutée aux Invalides par 4 orchestres, non publiée. Outre les écrits indiqués précédemment, Lesueur a fait aussi pour la traduction française d'*Anacréon*, du professeur Gail, une *Notice sur la Mélopée, la Rhythmopée et les grands caractères de la musique ancienne*. Ce morceau ne doit être lu qu'avec défiance, car Lesueur s'est trompé presque sur tous les points importants de son sujet. On a aussi de lui une *Notice sur Paisiello*, Paris, 1816, in-8°; elle a été imprimée dans la deuxième année des *Annales de la musique*, par Gardeton (pages 175 à 204). L'Académie royale des beaux-arts, de l'Institut de France, qui s'occupe depuis longtemps de la rédaction d'un Dictionnaire technique et historique de ces arts, avait chargé Lesueur du travail relatif à la musique; les articles nombreux qu'il a écrits pour cet ouvrage m'ont été communiqués par la commission du Dictionnaire, et j'y ai vu avec regret que Lesueur a remplacé presque partout les faits réels de l'histoire par ses vues particulières, contredites en général par les monuments. Je présume que l'*Histoire de la musique* qu'on a cru trouver dans ses papiers, et qui a été annoncée par Berlioz dans la *Gazette musicale* de Paris (ann. 1837), n'est que ce travail entrepris pour le Dictionnaire des beaux-arts. Dans les observations qui couvrent toutes les pages de la partition de *la Mort d'Adam*, Lesueur a renvoyé pour les éclaircissements de ses notes à un Traité sur la musique en général et sur le caractère de la musique antique, en particulier, dont il annonçait en 1822 la publication comme prochaine, mais qui n'a point paru.

LETA (D. Anaclet de), étudiant en musique à l'université de Salamanque, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'un écrit qui a pour titre : *Carta laudatoria a Dom Vicente Adan, en accion de gracias para la publicacion de su obra intitulada : Documentos para instruccion de músicos. En Madrid*, 1786, petit in-8° de 80 pages.

LÉTÉ (Nicolas-Antoine), facteur d'orgues, né à Mirecourt, le 19 mars 1793, est fils d'un marchand d'instruments de musique de pacotille qui se fabriquent dans cette ville. Les ouvriers qui travaillaient pour son père lui apprirent l'art de fabriquer des orgues à cylindres. A l'âge de vingt et un ans, il se rendit à New-York avec un assortiment d'instruments, en compagnie de trois associés. Il parcourut pendant sept années les

États-Unis d'Amérique, puis la Havane, où il répara quelques orgues, et enfin revint en France ne possédant qu'une instruction assez imparfaite de la construction des orgues. Arrivé à Paris en 1821, il fréquenta les ateliers de quelques facteurs, particulièrement ceux de Sébastien Érard où il vit construire l'orgue qui fut mis à l'exposition du Louvre, en 1823, et celui qui, plus tard, fut fait pour la chapelle des Tuileries. En 1829, il fit pour l'église de Saint-Leu, près de Paris, un orgue d'accompagnement avec un clavier transpositeur. En 1832 il se retira à Mirecourt avec l'intention d'y vivre de sa modeste fortune; mais l'activité qui règne dans ce centre de la lutherie de commerce changea ses résolutions et le fit rentrer dans la fabrication des orgues. Il monta un établissement important d'où sont sortis environ quatre-vingts orgues à cylindres, et vingt-trois grandes orgues d'église, au nombre desquelles on remarque celui de Saint-Pierre, à Bar-sur-Aube, composé de 42 registres; celui d'Annecy en Savoie avec trois claviers à la main, pédales et 34 jeux, dont un 16 pieds ouverts et 3 bourdons de 16; l'orgue de Nantua, à 3 claviers, pédales, et 45 jeux, avec 4 pédales de combinaisons.

LETENDART (N.), professeur de piano, né à Paris en 1770, reçut des leçons de l'organiste Balbâtre, dont il a été considéré comme le meilleur élève, et a lui-même formé quelques artistes distingués. Il a fait entendre dans les concerts plusieurs concertos et des sonates pour son instrument; mais ces morceaux n'ont pas été publiés. Cet artiste est mort à Paris, vers 1820.

LETTNER (François-Xavier), pasteur à Vohebourg, en Bavière, naquit à Pfaffenhofen, le 12 janvier 1760. Après avoir commencé son éducation littéraire et musicale au séminaire du couvent d'Indersdorf, qui depuis lors a été supprimé, il entra au Lycée de Munich, où il acheva son cours de latinité. Il y apprit aussi à jouer de plusieurs instruments, et les éléments de l'harmonie et de la composition. Pendant plusieurs années qu'il demeura à Ingolstadt pour y étudier la théologie, il exécuta dans plusieurs concerts des concertos de violon, et y fit applaudir sa dextérité. Il s'est fait connaître avantageusement par la composition de deux messes à 4 voix, avec accompagnement de deux violons, viole et orgue, lithographiées en 1803, à Munich, chez Sennefelder.

LEUCONEUS (Philippe), musicien de la Bohême, fut pasteur dans un village près de Prague, vers la fin du seizième siècle. Il a publié de sa composition des litanies en langue bohème avec les mélodies, sous ce titre : *Sedmery zpusob spywany litanie*. Prague, 1590, in-4°, 1re partie. La deuxième partie a paru en 1591.

LEUTHARD (Jean-Daniel), claveciniste et compositeur, né à Heilsberg, près de Rudolstadt le 14 juin 1706, apprit en 1723 à jouer du clavecin chez Vogler, organiste renommé de ce temps, puis étudia le violon et la composition chez Graff, maître de chapelle à Rudolstadt. En 1730, il entra au service du duc de Saxe-Weimar, en qualité de copiste et, vers le même temps, il commença à composer pour le clavecin. Devenu valet de chambre du prince héréditaire de Rudolstadt, en 1735, il fut attaché à sa musique; puis il entra comme musicien dans la chapelle du margrave de Brandebourg. Depuis 1741 jusqu'en 1755, on a imprimé de sa composition quatre œuvres de pièces pour le clavecin.

LEUTHOLDT (Jean-Godefroy), célèbre fabricant d'instruments de cuivre, né en Saxe, mort vers 1780, s'est fait une réputation brillante dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, par la bonne qualité de ses cors, trompettes et trombones

LEUTWEIN (Chrétien-Louis), pasteur dans le Wurtemberg, mort le 23 juillet 1799, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Versuch einer richtigen Theorie von der biblischen Verskunst*, etc. (Essai sur la théorie de la poésie biblique, etc.) Tubingue, 1777, in-8°. Il y explique les divers rhythmes de la poésie et l'usage des accents musicaux des Hébreux.

LEVA (Bentivoglio), organiste de l'église de Saint-Étienne à *Isola della Scala*, naquit à Vérone en 1587. On connaît de sa composition un ouvrage intitulé *Messe e Motetti concertati a tre e quatro voci;* in Venezia, presso J. Vincenti, 1619, in-4°. Leva indique le lieu et l'année de sa naissance dans l'épître dédicatoire, où il se dit *Veronese* et âgé de trente-deux ans.

LEVASSEUR (Pierre-François), dit *l'Aîné*, violoncelliste, né à Abbeville, le 11 mars 1753, fut d'abord destiné à la prêtrise, et fit des études pour entrer dans les ordres. A dix-huit ans, il renonça à l'état ecclésiastique pour se faire musicien. Pendant trois mois il reçut des leçons d'un maître obscur nommé Belleval; puis il étudia seul le violoncelle. Arrivé à Paris vers 1782, il y reçut quelques leçons de Duport aîné, dont il imita la manière et acquit la belle qualité de son. En 1789, il joua des concertos de Duport jeune au concert spirituel; plus tard il se fit entendre aux Concerts du théâtre Feydeau. Entré à l'orchestre de l'Opéra en 1785, il obtint sa pension de retraite en 1815, après trente ans de service,

et à l'âge de soixante-huit ans. Il est mort peu de temps après. On connaît de Levasseur : 1° Six duos pour deux violoncelles, op. 1 ; Paris, Leduc. — 2° Six idem, deuxième livre ; ibid.

LEVASSEUR (Jean-Henri), dit *le jeune*, pour le distinguer du précédent, quoiqu'ils ne fussent pas de la même famille, naquit à Paris, vers 1765. Élève de Cupis pour le violoncelle, il reçut aussi des leçons de Louis Duport. En 1789 il entra à l'orchestre de l'Opéra, ou il occupa ensuite la place de premier violoncelle jusqu'en 1823. Désigné comme professeur du Conservatoire de musique à l'époque de sa formation, il y enseigna pendant trente-huit ans. Ses principaux élèves ont été Lamarre, Baudiot et Norblin. Levasseur fut aussi attaché à la musique de l'empereur Napoléon, puis à la chapelle du roi. Il est mort à Paris, en 1823. Parmi le petit nombre de compositions de cet artiste pour son instrument, on remarque : 1° Sonates pour violoncelle, op. 1 ; Paris, Naderman. — 5° Duos pour deux violoncelles, liv. 1 et 2 ; Paris, Louis. — 3° Exercices pour le violoncelle, op. 10 ; Paris, Langlois. Levasseur a été un des principaux collaborateurs de la méthode de violoncelle rédigée par Baillot et adoptée pour l'enseignement dans le Conservatoire de Paris.

LEVASSEUR (L.), professeur de piano et compositeur pour cet instrument, ne m'est connu que par ses ouvrages, parmi lesquels on remarque : 1° Deux sonates faciles pour piano seul, op. 4 ; Paris, Langlois. — 2° Trois sonates pour piano et violon, op. 5 ; Paris, Vaillant. — 5° Sonate facile à quatre mains, op. 6 ; ibid. — 4° Grande sonate pour piano seul, op. 16 ; Paris, H. Lemoine. — 5° Dix rondos pour piano seul ; Paris, chez tous les éditeurs de musique. — 6° Un très-grand nombre de fantaisies, airs variés, marches, exercices et recueils de contredanses.

LEVASSEUR (Nicolas-Prosper), fils d'un laboureur de la Picardie, est né le 9 mars 1791. Admis comme élève au Conservatoire de Paris, le 29 décembre 1807, il entra dans la classe de chant de Garat le 5 février 1811, et commença bientôt après à se faire remarquer, dans les concerts du Conservatoire, par le beau timbre de sa voix de basse et par l'élégance de son chant, qualité fort rare chez les chanteurs qui ont ce genre de voix. Le 14 octobre 1813, il débuta à l'Opéra dans *la Caravane*, où il obtint le plus brillant succès. Mais cet ouvrage était à peu près le seul à cette époque où il pût se faire entendre avec avantage ; car tout le répertoire tragique était ou trop haut pour sa voix, ou peu favorable à l'art du chant qu'il avait étudié suivant la méthode italienne. On l'essaya dans quelques autres rôles, où il ne réussit que médiocrement, parce qu'il n'y faisait point entendre les cris que le public avait alors l'habitude d'applaudir. Sa position au théâtre ne répondait donc pas aux espérances que son éducation musicale et son début avaient données. Levasseur, péniblement affecté du dédain que l'administration affectait pour son talent, rompit tout à coup avec elle, et partit pour Londres, où il chanta pendant la saison de 1816. De retour a Paris, il rentra à l'Opéra en qualité de *remplacement*, suivant l'expression en usage à ce théâtre, pour désigner l'acteur placé entre le chef d'emploi et son double. Ses succès comme chanteur datent de cette époque. Lié d'amitié avec Ponchard depuis le temps de leurs études, il se faisait souvent entendre avec lui dans les concerts ; et tous deux faisaient admirer la pureté et le fini de leur chant. En 1822, Levasseur obtint un congé pour aller en Italie ; il se rendit à Milan, où Meyerbeer lui confia un rôle dans sa *Marguerite d'Anjou* ; il s'y fit applaudir, et le succès commença à fixer sur lui l'attention de ses compatriotes. La fin de son congé l'ayant ramené à Paris, l'administration de l'Opéra, qui gérait aussi l'entreprise du Théâtre Italien, le fit entrer a celui-ci, pour y jouer en partage avec Pellegrini et Zuchelli les rôles de basse. Après avoir chanté cinq ans à ce théâtre, sans y produire de vive sensation, il le quitta pour rentrer de nouveau à l'Opéra. Depuis quatre ans, Rossini usait de son influence pour changer la direction de ce spectacle, et y substituer l'opéra chanté à la tragédie lyrique, afin d'y préparer les succès de ses ouvrages. La réforme commença par l'engagement de Mlle Cinti (*voy.* Mme Damoreau), et la mise en scène du *Siége de Corinthe* ; cette cantatrice excellente et Ad. Nourrit offraient de grandes ressources aux compositeurs, mais il fallait une véritable basse chantante, et l'on songea à Levasseur, qui vint en effet compléter le trio. Il débuta dans *le Comte Ory*, en 1828 ; depuis lors, le talent dont il fait preuve dans *Guillaume Tell*, *le Philtre*, et surtout dans *Robert le Diable* et *la Juive*, lui a procuré de brillants succès, et l'a placé à la tête des basses chantantes des théâtres français. En 1841 il fut nommé professeur de déclamation lyrique au Conservatoire. Levasseur a pris sa retraite de l'Opéra en 1845.

LEVENS (....), maître de musique de l'église métropolitaine de Bordeaux, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié un livre qui a pour titre : *Abrégé des règles de l'Harmonie, pour apprendre la Composition, avec un nouveau projet sur un système de musique sans tempérament ni cordes mobiles* ; Bordeaux,

J. Chapuis, 1743, in-4° de 92 pages. Ce livre et son auteur méritaient d'être plus connus, car Levens prouve, dans la première partie de cet ouvrage, qu'il était à la fois bon musicien et écrivain plus correct que la plupart des auteurs de traités de musique. Cette première partie est relative à la pratique de l'harmonie, telle qu'elle était connue de son temps, et suivant les principes de Rameau, qu'il n'a pas cependant toujours bien entendus et qu'il contredit quelquefois. On y trouve trois chapitres contenant des règles pour composer à deux, trois, quatre et cinq parties, qui renferment de bons principes. La seconde partie, où se trouve l'exposé du nouveau système, est la plus importante de l'ouvrage par son objet, quoique la théorie en soit fausse. Telle qu'elle est, Levens est le premier qui l'a présentée, et il a raison de dire, dans sa préface, *qu'il est inventeur* à cet égard. Il avait remarqué que la progression harmonique ne peut engendrer une gamme diatonique complète, la quatrième note n'en étant pas nécessairement le produit ; car, dit-il, aucun des nombres de cette progression ne saurait en trouver d'autre qui soit avec lui dans la proportion de 3 à 4, qui est celle de la quarte. Il propose, à cause de cela, d'avoir recours à la progression arithmétique, conjointement avec la progression harmonique, celle-ci en montant, l'autre en descendant, et il divise d'après ces progressions deux cordes qui lui donnent pour produit une série de sons ascendante qui est celle des instruments harmoniques tels que le cor et la trompette, c'est-à-dire avec le septième degré abaissé d'un demi-ton et sans note sensible. Procédant d'une manière inverse pour la deuxième corde par progression arithmétique, il trouve une série descendante qui lui donne le quatrième degré et le système abaissé d'un demi-ton. Les deux séries, mises en rapport, offrent le tableau suivant :

UT		UT		SOL		UT		MI		SOL.		SI bémol		UT		RÉ		MI
1		$\frac{1}{2}$		$\frac{1}{3}$		$\frac{1}{4}$		$\frac{1}{5}$		$\frac{1}{6}$		$\frac{1}{7}$		$\frac{1}{8}$		$\frac{1}{9}$		$\frac{1}{10}$
	OCTAVE		QUINTE		QUARTE		TIERCE MAJEURE		TIERCE MINEURE		TIERCE MINEURE		TON MAJEUR		TON PARFAIT		TON MINEUR	
1		2		3		4		5		6		7		8		9		10
UT		UT		FA		UT		LA bemol		FA		RÉ		UT		SI bémol		LA bémol.

Levens trouvait dans son système trois tons différents, savoir : le *ton majeur*, dans la proportion de 7 à 8; le *ton parfait*, dans celle de 8 à 9; et enfin, le *ton mineur*, dans celle de 9 à 10. Par l'expérience qu'il en a faite, dit-il, il résulte de cette diversité de tons une variété fort agréable. Pour compléter l'échelle chromatique, il ne lui restait plus qu'à diviser le ton majeur en deux demi-tons inégaux dans les proportions de 14 à 15, et de 15 à 16; le ton parfait en deux autres demi-tons dont les proportions sont de 16 à 17 et de 17 à 18; enfin le ton mineur en deux demi-tons comme 18 à 19, et 19 à 20.

Le défaut de ce système, défaut capital et qui le fait crouler par sa base, c'est qu'il ne répond à la constitution d'aucune tonalité; mais on doit avouer qu'il est fort ingénieux et qu'il peut exciter quelque intérêt, si on ne le considère que comme une curiosité spéculative. Vingt et un ans après la publication de l'ouvrage de Levens, Bailhère (*voyez* ce nom) fit paraître une théorie de la musique basée sur les sons harmoniques du cor et sur la progression arithmétique; plus tard l'abbé Jamard développa cette dernière (*voyez* JAMARD); mais ni l'un ni l'autre n'ont fait mention des travaux antérieurs de Levens.

LÉVÊQUE (JEAN-GUILLAUME), Français d'origine, né à Cologne, en 1759, quitta le lieu de sa naissance à l'âge de trois ans, pour aller à Paris avec ses parents. On lui fit faire des études pour qu'il pût succéder à un oncle qu'il avait à Paris, et qui y possédait un bénéfice. Il eut aussi un maître de violon qui lui fit faire de si rapides progrès dans la musique et dans l'art de jouer de cet instrument, que le jeune Lévêque prit la résolution d'abandonner la théologie pour cet art, et qu'il quitta secrètement la maison de son père. Après quelques voyages dans les provinces de France, où il donna des concerts, il se rendit en Allemagne, et accepta la place de maître de concerts chez le prince d'Œttingen-Wallerstein. Quelques années après, il fut appelé chez le prince de Nassau-Weilbourg, pour y remplir les mêmes fonctions. La guerre qui suivit la révolution française ayant obligé ce prince à supprimer sa musique, Lévêque voyagea de nouveau, visita la Suisse, où il séjourna deux ans, puis l'Autriche et la Hongrie. A son retour, il s'arrêta à Passau, où le prince-évêque le nomma son maître de concerts. Treize ans après, il entra au service de la maison de Hanovre. Après l'institution du royaume de Westphalie, son emploi fut supprimé, mais il garda le titre de maître de concerts jusqu'à sa mort, qui arriva vers 1816. Cet artiste

a joui de la réputation d'un des violonistes les plus agréables de l'Allemagne; on vantait surtout sa manière élégante et gracieuse de phraser. On connaît sous son nom plusieurs solos, duos, trios, quatuors et concertos; mais la plupart de ces compositions sont restées en manuscrit.

LEVERIDGE (Richard), chanteur de l'opéra anglais, né en 1669, fut attaché comme basse chantante au théâtre de *Lincoln's-Inn-Fields* depuis 1698 jusqu'en 1717. Sa voix était étendue et d'une puissance peu commune; mais les écrivains anglais avouent qu'il chantait sans goût. Il n'avait point reçu d'éducation, et ses manières étaient grossières; mais son esprit naturel et sa gaieté le faisaient rechercher dans les clubs et assemblées joyeuses, et lui avaient procuré beaucoup d'amis. Vers 1726, il ouvrit un café où se réunissaient beaucoup d'amateurs de ses chansons; mais il paraît que cette vogue ne se soutint pas et que ses affaires ne prospérèrent point; car un médecin de la cité ouvrit, dans la vieillesse de ce chanteur émérite, une souscription pour une pension annuelle, qu'il continua de recevoir jusqu'à sa mort, arrivée en 1758; il était alors âgé de près de quatre-vingt-dix ans. Leveridge avait composé tous les airs de son rôle dans le drame musical arrangé par Motteaux, sous le titre de *Indian Princess* (la Princesse indienne); l'opéra *Pyramus and Thysbe*, représenté en 1716, était entièrement de sa composition. Quelques auteurs anglais disent que les mélodies du second acte de *Macbeth*, publiées dans l'édition de Shakspeare donnée par Rowe, sont de Leveridge; mais il est plus vraisemblable qu'elles ont été composées par Mathieu Lock. Leveridge a publié en 1727 un recueil de ses chansons avec la musique, en deux petits volumes bien gravés. Il a été gravé à Londres deux beaux portraits de cet artiste.

LÉVESQUE ou **LÉVÊQUE** (1) (...), basse-taille de la chapelle du roi, figure sur l'état du personnel de cette chapelle, depuis 1759 jusqu'en 1781. En 1763, il avait été nommé maître de musique des pages de la chapelle de Louis XV. C'est pour l'éducation musicale de ces jeunes gens que Lévesque recueillit avec Bêche, haute-contre de la musique du roi et sous-maître à l'école des pages, les leçons dont la réunion forme la compilation connue sous le nom de *Solféges d'Italie*. La première édition, gravée par Heina, parut en 1768, sous ce titre : *Solféges d'Italie, avec la basse chiffrée par Leo, Durante, Scarlatti, Hasse, Porpora*, etc. Bailleux en donna une édition plus correcte, et depuis lors il en a été publié plusieurs autres à Paris, à Lyon et à Vienne. Dans certains livres sur la musique, fabriqués en France avec beaucoup de légèreté, on accorde à cette compilation la qualité d'*excellente*, et pourtant il était difficile de la faire plus mauvaise. La classification des leçons est absolument vicieuse, soit sous le rapport des tonalités, qui ne s'enchaînent point par ordre d'analogie, soit sous celui des difficultés, qui ne sont point graduées. Beaucoup de leçons y sont d'ailleurs beaucoup trop élevées pour les voix de dessus auxquelles on les a données, parce qu'elles ont été composées originairement pour le ténor. L'harmonie de plusieurs de ces leçons est d'ailleurs fort mal écrite pour être des maîtres à qui on les attribue. Il est remarquable qu'aucun des solféges donnés dans ce recueil sous le nom de Porpora ne se trouve dans le manuscrit original des leçons de ce célèbre musicien qui m'a été donné en 1810 par Asioli, et qu'aucune de celles-ci n'est dans la compilation de Lévesque et de Bêche : un bon recueil de solféges d'Italie est encore à faire.

(1) Le nom est écrit des deux manières sur les états de la chapelle du roi.

LÉVESQUE (Pierre-Charles), littérateur, né à Paris le 26 mars 1737, mort dans la même ville, le 12 mai 1812, fit ses études d'une manière brillante au collége Mazarin; puis, à la recommandation de Diderot, il fut nommé, par l'impératrice de Russie, professeur de belles-lettres à l'école des cadets nobles de Pétersbourg, en 1773. C'est dans cette ville qu'il recueillit les matériaux de son *Histoire de Russie*, qui, avec sa traduction de Thucydide, composent ses plus beaux titres au souvenir de la postérité. De retour en France, en 1780, il obtint une place de professeur au collége royal, puis entra à l'Académie des inscriptions et belles-lettres. La révolution lui fit perdre ses emplois; mais, en 1797, il fut désigné comme membre de l'Institut. Parmi ses nombreux écrits, on remarque ceux-ci, où il a traité de la musique des Grecs : 1° *Considérations sur les trois poëtes tragiques de la Grèce*; Paris, 1797, in-8°. — 2° *Études de l'histoire ancienne et de l'histoire de la Grèce*; Paris, 1811. 5 vol. in-8°.

LÉVESQUE DE LA RAVALIÈRE (1) (Pierre-Alexandre), savant littérateur, né à Troyes, le 6 janvier 1697, était fils d'un greffier de l'élection de cette ville. Il alla faire son cours de droit à Orléans, puis revint dans ses foyers en 1726, avec le projet de succéder à son père dans l'emploi de celui-ci. Mais bientôt le dégoût que

(1) Forkel, Gerber, et d'après eux tous les copistes, ont cité cet écrivain sous le nom de *La Ravalière*, et en ont fait un évêque.

lui inspirait le travail du greffe, et des chagrins d'amour, le décidèrent à se rendre à Paris pour cultiver les lettres. Ses travaux relatifs à l'histoire l'ayant fait connaître avantageusement, l'Académie des inscriptions et belles-lettres l'admit au nombre de ses membres en 1743. Un rhume négligé le conduisit au tombeau, le 4 février 1762, à l'âge de soixante-cinq ans. Il avait épousé la fille d'un conseiller au parlement de Metz; et c'est d'un fief qui appartenait à sa femme qu'il prit le nom de *La Ravalière*. Lévesque est particulièrement connu par l'édition qu'il a donnée des *Poésies du roi de Navarre;* Paris, Guérin, 1742, 2 vol. in-12. Ces poésies sont, comme on sait, les chansons de Thibaut, comte de Champagne, qui fut appelé au trône de Navarre, au mois d'avril 1234. Parmi les pièces dont Lévesque les a accompagnées, on remarque un bon *discours sur l'ancienneté des chansons*, avec quelques détails sur la musique. A la fin du deuxième volume, il a placé plusieurs airs notés de ces anciennes chansons, mais complétement défigurés; Lévesque s'est servi de manuscrits incorrects, ou n'a pas connu la valeur des signes.

LEVETT (...), musicien anglais, vivait à Londres dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. On a publié sous son nom : 1° *Introductory lessons on singing, particularly on psalmody, to which are annexed several Psalmtunes* (Leçons élémentaires sur le chant, particulièrement sur la psalmodie, auxquelles sont ajoutées différentes mélodies de psaumes à quatre parties). Londres, Preston. — 2° *New year's Anthems* (Nouvelles antiennes de l'année); *ibid.* — 3° *Hymn for Easter day* (Hymne pour le jour de Pâques); *ibid.* — 4° *Hymn for Christmas day* (Hymne pour le jour de Noël); *ibid.* — 5° *Hymn for Whitsunday* (Hymne pour la Pentecôte), *ibid.*

LEVEZOW (Le chevalier Conrad de), savant antiquaire allemand, conservateur du musée de Berlin, actuellement vivant, ne m'est connu que par ses excellentes dissertations latines et allemandes sur divers sujets d'antiquité et d'archéologie, ainsi que par son catalogue raisonné des vases grecs du musée de Berlin. Il est singulier que les diverses éditions du *Lexique de la conversation* publiées à Leipsick, ni les recueils biographiques allemands ne fournissent aucun renseignement sur cet homme de mérite. Il doit être né vers 1770, car son premier ouvrage a paru en 1795. Parmi ses productions, on trouve une notice sur la cantatrice de la cour de Prusse Marguerite-Louise Schirk, intitulée : *Leben und Kunst der Frau Margaretha Luise Schick, Kœnigl. Preuss-Kammersængerinn;* Berlin, Dunker et Humbold, 1809, in-8°.

LEVI (Mme), née en Bretagne, vers 1715, acquit un talent très-remarquable sur le par-dessus de viole, et se fit entendre avec un brillant succès au Concert spirituel en 1745. Elle tirait de cet instrument des sons doux et purs, et exécutait de grandes difficultés avec beaucoup d'aisance. Cette dame a fait graver à Paris 6 solos pour pardessus de viole, in-fol. obl., chez Leclair.

LEVI (Samuel), compositeur dramatique, né à Venise, en 1813, de parents israélites, a donné en 1837, au théâtre de la Fenice, son premier opéra, intitulé : *Iginia d'Asti*, qui obtint quelque succès. Dans l'année suivante il fit représenter à Trieste *Ginevra degli Almieri*. On retrouve ce compositeur à Venise en 1844, où il fit jouer *Judith*, opéra sérieux, qui n'eut que trois représentations. On n'a pas d'autres renseignements sur cet artiste.

LEVRIER DE CHAMP-RION (Guillaume-Denis-Thomas), littérateur, né à Meulan, le 21 décembre 1749, fit ses études à Paris, et fut placé fort jeune dans les bureaux de l'intendance de cette ville. En 1777, il entra à la bibliothèque du roi, comme employé au département des manuscrits. Après avoir occupé cette place pendant vingt ans, il eut le chagrin de la perdre, en 1798, parce qu'il déplaisait à Legrand d'Aussy, homme dur et fantasque, alors conservateur des manuscrits français. Levrier de Champ-Rion obtint en 1800 une place d'expéditionnaire à la direction générale de l'enregistrement et des domaines. Nommé commis d'ordre dans la même administration, le 27 octobre 1808, il fut mis à la retraite le 12 août 1818, et mourut aliéné, le 10 mars 1825, à soixante-seize ans. Ce littérateur a écrit plusieurs livrets d'opéras-comiques qui ont eu du succès. Il a publié, dans le cinquième volume des *Mélanges de littérature étrangère*, une traduction française de quatre lettres de Métastase relatives à l'opéra italien et à la nécessité d'y opérer une réforme. Ces lettres ont été réimprimées sous ce titre : *Lettres sur la musique, traduites de l'italien, de Métastase*; Paris, 1786, in-12. Levrier de Champ-Rion avait rassemblé avant 1810 les matériaux d'une *Histoire générale de l'Opéra-Comique :* cet ouvrage n'a point été publié.

LEWALD (Auguste), littérateur qui vivait à Nuremberg en 1825, a donné une traduction libre de l'Abrégé de l'histoire de la musique par Mme de Bawr, sous ce titre : *Geschichte der Musik für Freunde und Verehrer dieser Kunst;* Nuremberg, 1826, in-8°.

LEWY (Édouard-Constantin), corniste de talent, naquit à Saint-Avold (Moselle), le 3 mars 1796. Son père, Élie Lewy, avait été musicien au service du duc de Deux Ponts. En 1812 il entra dans la musique d'un régiment après avoir été élève au Conservatoire de Paris, où il reçut des leçons de Domnich pour le cor. Après la bataille de Waterloo, Lewy voyagea en France et en Suisse; il se fixa à Bâle, en 1817. Conradin Kreutzer, qui l'avait connu dans cette ville, et avait apprécié son talent, l'appela à Vienne en 1822, et le fit entrer au théâtre de la cour, en qualité de cor solo. En 1834 il fut nommé professeur au Conservatoire, et dans l'année suivante il reçut sa nomination de premier cor de la chapelle impériale. Il est mort à Vienne, le 3 juin 1846. On ne connaît aucune composition de cet artiste.

LEWY (Joseph-Rodolphe), frère puîné du précédent et son élève pour le cor, est considéré comme un des virtuoses de l'Allemagne sur cet instrument. Après avoir été attaché pendant plusieurs années à la chapelle royale de Stuttgard, il alla rejoindre son frère à Vienne, et devint son collègue à l'orchestre du théâtre de la cour. En 1834 il voyagea en Russie, en Suède, en Allemagne, en Angleterre, en Suisse, donnant partout des concerts avec succès. En 1837 il alla passer l'hiver à Paris, puis il accepta la place de premier cor de la chapelle royale, à Dresde. On connaît de cet artiste plusieurs duos pour cor et piano.

LEYKAM (Christophe-François-Ambroise, baron DE), né à Vienne, en 1777, fut un des amateurs de musique les plus distingués de cette ville sur le violon et le violoncelle. Vers 1803, il s'est fixé à Naples, où il résidait encore en 1812. On a gravé de sa composition : 1° Trois cavatines pour voix de soprano ; Vienne, Weigl. — 2° Trois chansons allemandes, sur des poésies de Reissig; ibid.

LEYMERIE (Alexandre), amateur de musique à Paris, s'est fait connaître par la publication des ouvrages suivants : 1° Variations pour violoncelle, avec accompagnement de piano sur l'air : *Un bouquet de romarin*; Paris, Hanry. — 2° *L'Harmonie en dix leçons, à l'usage des personnes qui veulent apprendre à faire un accompagnement de piano, de harpe, trio, quatuor, etc., sans faire une étude approfondie de la musique*; Paris, chez l'auteur, 1826, in-4° de 16 pages, avec une planche de musique.

LEYSER (Georges-Sigismond), facteur d'orgues à Rothenbourg sur la Tauber, vers la fin du dix-septième siècle, ne fut d'abord qu'un simple ouvrier menuisier. En 1688 il travaillait comme tel chez un docteur Weinlein à Rothenbourg; mais ses progrès furent si rapides, qu'il fut en état de faire en 1691 non-seulement des réparations considérables à l'orgue de Saint-Sébald, de Nuremberg, mais même d'y ajouter un registre double de son invention, auquel il donna le nom de *Scharfonet*.

L'HOSTE. Voyez HOSTE (Spirito L').

L'HOYER (Antoine), guitariste distingué, né en France, entra fort jeune dans la troupe des comédiens français au service du prince Henri de Prusse à Rheinsberg. Vers 1800, il s'est établi à Hambourg, où il s'est livré à l'enseignement de son instrument. Quelque années après il s'est rendu à Paris. Au nombre des œuvres qu'il a publiés pour la guitare, on distingue : 1° Concerto pour guitare, avec quatuor, op. 16; Hambourg, Bœhme. — 2° Airs dialogués pour quatre guitares; Paris, Schœnenberger. — 3° Trio pour trois guitares, op. 29; Paris, Pleyel. — 4° Idem pour guitare, violon et alto; Paris, Simon Gaveaux. — 5° Trois sonates pour guitare et violon obligé, op. 17; Hambourg, Bœhme. — 6° Duo idem, op. 28; Paris, Pleyel. — 7° Trois duos pour 2 guitares, op. 31; Paris, S. Gaveaux. — 8° Trois idem, op. 34; Paris, Frey. — 9° Six idem, op. 35; Paris, Meissonnier. — 10° Six sérénades faciles pour 2 guitares, op. 36; Paris, Janet et Cotelle. — 11° Six duos nocturnes idem, op. 37; Paris, Meissonnier. — 12° Plusieurs œuvres de sonates, exercices, études, airs variés et fantaisies pour guitare seule, Paris, chez tous les éditeurs.

LIBANUS (Georges), appelé Liban par M. Sowinski (1), mais dont le nom allemand pourrait bien être *Weihrauch* (encens), naquit vers 1480, à Liegnitz (Silésie). Les circonstances de sa vie sont inconnues; on sait seulement qu'il était prêtre, qu'il se fixa en Pologne et fut professeur de langue et de littérature grecques à l'université de Cracovie, où il se trouvait déjà antérieurement à 1528. Un éloge de la musique, attribué par Meusel (*Hist. Liter. Bibliogr. Magasin*, 7e liv., 1794) à Sébastien de Felsztyn (voy. ce nom), et, d'après lui, par Gerber, Lichtenthal et Becker, paraît néanmoins appartenir à ce Libanus, si, comme le dit J. Lelewel (*Bibliographie polonaise*, 1re partie), on lit au verso du titre : *Per M. Georgium Libanum Legnicensem, dum utriusque musices elementa tironibus ejusdem negotii studiosis prælegerat. Cracoviæ excusum per Joan. Halycz, anno Deitatis incarnatæ* 1540.

(1) *Les Musiciens polonais*, etc., p. 368

Quoi qu'il en soit, voici le titre exact de l'ouvrage dont il s'agit : *De Musica laudibus oratio, seu adhortatio quædam ad musicæ studiosos. Cui annexa est, quæ in scalis et musicæ tractatus multorum vocabulorum græcorum interpretatio, cum octo tonorum proprietatibus et totidem eorum melodiis, tetraphonis haud inconcinnis, atque alia nonnulla quæ sequens ostendit paginula. His octo tonis, tanquam auctarium, additur peregrinus, quasi post liminis reversus, qui cum cæteris tonis, fratribus suis, in pristinam redit notitiam ;* Cracoviæ, 1540, in-8°. Au nombre des ouvrages de Libanus, Daniel Janoçki, qui en donne la liste (*Janociana*, tom. I, p. 163 et suiv.), indique une dissertation intitulée : *De accentuum ecclesiasticorum exquisita ratione;* Cracoviæ, 1539, 8 feuilles in-8°. Cet écrit concerne l'accentuation dans le chant ecclésiastique.

LIBER (Antoine-Joseph), né à Sulzbach, près de Ratisbonne, en 1732, apprit dans cette ville le violon et la composition chez Joseph Riepel, homme d'un mérite très-remarquable, et fut ensuite placé, comme maître de concerts et compositeur, à la petite cour de Donawert, puis à Ratisbonne, chez le prince de La Tour et Taxis. Un grand nombre de messes, de symphonies et de concertos a été laissé par lui en manuscrit. Cet artiste est mort à Ratisbonne, en 1809.

LIBER (Wolfgang), fils du précédent, naquit à Donawert, le 31 octobre 1758. Né avec d'heureuses dispositions, il fit de si rapides progrès dans la musique, sous la direction de son père, qu'à l'âge de huit ans il fut en état de jouer en public un concerto de violon fort difficile, et avec succès. Il entra peu de temps après au collége de Ratisbonne, pour y faire ses études littéraires. Devenu bon organiste, il apprit la composition ; puis il visita plusieurs abbayes, entre autres celle des Bénédictins de Michelfeld, qui lui plut, et où il fit profession, le 17 octobre 1779. Après la suppression de ce couvent, il se rendit à Ratisbonne, où il vivait encore en 1817. On connaît de sa composition cinq concertos pour violon, quelques messes, des antiennes, et quelques autres morceaux de musique religieuse.

LIBERATI (Antimo), né à Foligno, dans la première moitié du dix-septième siècle, eut pour premier maître de musique Grégoire Allegri (*voyez* ce nom), ainsi qu'il le dit lui-même dans un de ses écrits ; après la mort de ce savant musicien, il passa dans l'école d'Horace Benevoli. Au sortir de cette école, il fut engagé au service de la chapelle de l'empereur Ferdinand III, puis de Léopold, son successeur. De retour en Italie, Liberati obtint les places d'organiste et de maître de chapelle de Sainte-Marie *dell' Anima*, à Rome. Le 29 novembre 1661, il fut agrégé au collége des chapelains chantres de la chapelle pontificale. En 1675, il était aussi maître de chapelle de *la Santissima Trinità de' Pellegrini*, et de l'église dite *delle Stimate*. On ignore en quelle année il mourut, mais on sait qu'il vivait encore en 1685, car c'est dans cette année qu'il publia son dernier ouvrage. Beaucoup de madrigaux et d'airs composés par ce musicien existent dans plusieurs volumes manuscrits qui appartenaient autrefois à la famille Colonna, et qui ont passé depuis en la possession de l'abbé Baini. Ses oratorios sont dans les archives de Sainte-Marie *in Vallicella ;* enfin on trouve quelques-uns de ses psaumes dans une collection publiée par Caifabri, à Rome, en 1683. Liberati avait été consulté par un de ses amis sur le mérite de cinq candidats qui aspiraient à la place de maître de chapelle d'une des églises de Milan ; il répondit par un écrit rempli de bonnes observations et de faits intéressants pour l'histoire de la musique. Ce morceau, qui a été publié, a pour titre : *Lettera scritta dal sig. Antimo Liberati in risposta ad una del sig. Ovidio Persapegi*, Rome, 1684, in-4°. Liberati a laissé aussi un *Epitome istorico della musica*, qu'il dédia au pape Alexandre VII, et qui se trouve aujourd'hui en manuscrit dans la bibliothèque de l'illustre maison Chiggi, à Rome. On lui doit aussi une défense d'un passage du troisième trio de l'œuvre deuxième de Corelli, publiée sous ce titre : *Lettera sopra un seguito di quinte ;* Rome, 1685. Enfin, le même musicien est auteur d'un *Ragguaglio dello stato del Coro della cappella pontificia*, qui se conserve dans les archives de l'église Sainte-Marie *in Vallicella*. Adami a donné le portrait de Liberati dans ses *Osservazioni per ben regolare il Coro della cappella pontificia* (page 206). Hawkins a reproduit ce portrait dans son Histoire générale de la musique (tome 4, page 236).

LIBERT (Henri), organiste de l'église cathédrale d'Anvers, né à Groningue, dans la seconde moitié du seizième siècle, a eu de la réputation comme compositeur et comme exécutant, vers 1620. On a imprimé de lui un recueil de motets à quatre et cinq voix, intitulé : *Cantiones sacræ et suavissimæ cum vocibus quatuor et quinque compositæ ;* Anvers, P. Phalèse, 1621, in-4° obl. On trouve le portrait de ce musicien dans l'œuvre de Vandyck.

LIBERTI (Vincent), compositeur, né à Spolette, dans la seconde moitié du seizième siècle, paraît avoir vécu à Venise au commen-

cement du dix-septième. Ses ouvrages connus sont : 1° *Il primo libro di Madrigali a cinque voci. In Venetia, appresso Ricciardo Amadino*, 1608, in-4°. Ces madrigaux n'ont pas été mis au jour par l'auteur; *Giuseppe Agabito Campelli*, son concitoyen et ami, en fut l'éditeur, et l'on voit, dans sa dédicace au cardinal Borghese, datée de Spolète, le 28 septembre 1607, qu'il a recueilli ces compositions à cause du succès qu'elles obtenaient lorsqu'elles étaient exécutées dans la maison d'un certain *signor Cecilio*, l'un des principaux habitants de cette ville. — *Il secondo libro di Madrigali a cinque voci.; ibid.*, 1609, in-4°. L'epître dédicatoire au cardinal Barberino est datée de Venise, le 18 avril de la même année.

LIBON (Philippe) (1), né de parents français, à Cadix, le 17 août 1775, apprit en cette ville les éléments de la musique et du violon. Ses progrès furent rapides : à l'âge de quatorze ans, il jouait déjà si bien de l'instrument qu'il avait choisi, qu'on crut qu'il était destiné à posséder un talent de premier ordre, et sa famille prit la résolution de l'envoyer à Londres continuer ses études, sous la direction de Viotti. Six années passées près de ce maître célèbre, et la fréquentation des artistes distingués qui étaient alors réunis dans la capitale de l'Angleterre, donnèrent à son talent les qualités solides par lesquelles il se fit remarquer. Dans le même temps, il fit aussi un cours de composition avec Cimador. Viotti, qui avait de l'affection pour son élève, lui fit exécuter des concertos dans quelques concerts publics, et joua même avec lui ses symphonies concertantes à Haymarket. Lorsque Haydn alla composer à Londres ses grandes symphonies, Libon eut l'honneur de lui être présenté, et ce grand homme le félicita sur sa manière d'exécuter ses quatuors. Passant à Lisbonne, en 1796, pour retourner à Cadix, Libon se fit entendre à la cour, et le prince royal de Portugal fut si satisfait de son talent, qu'il l'attacha à son service, en qualité de violoniste solo. En 1798, il se rendit à Madrid, où il fut engagé pour la musique particulière du roi; mais depuis longtemps il était préoccupé du désir de visiter Paris, et il abandonna bientôt son poste pour se rendre dans cette ville, où il arriva au mois de novembre 1800. Il donna peu de temps après un concert au théâtre de la rue de la Victoire, et s'y fit applaudir dans un concerto de sa composition. Plus tard, il joua aussi avec succès aux concerts de MMmes Catalani et Colbran. En 1804, l'impératrice Joséphine l'attacha à sa musique particulière, et en 1810 l'impératrice Marie-Louise le choisit pour accompagnateur. Lors de la restauration, il conserva sa position dans la musique particulière du roi. Cet artiste estimable est mort à Paris, le 5 février 1838, à l'âge de soixante-trois ans. On retrouvait dans l'exécution de Libon les qualités didactiques de la belle école où il avait été élevé; mais son jeu était dépourvu de genie; tout ce qu'il faisait était de bon goût; mais on eût désiré en lui plus de sensibilité et d'inspiration. Comme compositeur, il s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1° Premier concerto pour violon (en *ré* mineur); Paris, Pleyel. — 2° 2me idem (en *ut*); Paris, Frey. — 3° 3me idem (en *mi*); Paris, Hentz-Jouve. — 4° 4me idem (*ré*); Paris, Momigny. — 5° 5me *idem* (en *sol* mineur); Paris, Pleyel. — 6° 6me idem (en *ré* mineur); Paris, Naderman. — 7° Airs variés pour violon et orchestre, op. 8, liv. 1 et 2; Paris, Pleyel. — 8° Airs variés pour violon et quatuor ou piano, op. 12, liv. 1 et 2; Paris, Naderman. — 9° Trois trios pour 2 violons et violoncelle, op. 3; Paris, Leduc. — 10° Trois *idem*, op. 6; Paris, Pleyel. — 11° Trois grands duos concertants pour deux violons, op. 4; Paris, Pleyel. — 12° 30 caprices pour violon seul, op. 15; Paris, Janet. — 13° Deuxième recueil d'airs variés pour violon et quatuor, op. 12; Paris, Naderman.

LICHNOWSKI (Le prince), amateur distingué de musique, pianiste et compositeur, fut un des premiers protecteurs et des plus grands admirateurs de Beethoven. Il était issu d'une des plus nobles familles de la Pologne, et vivait à Vienne vers la fin du dix-huitième siècle, et au commencement du suivant. On a gravé de sa composition sept variations pour le piano sur le thème *Nel cor più non mi sento;* Vienne, 1798. Il avait aussi en manuscrit beaucoup d'autres productions. La princesse Lichnowski était à cette époque une des pianistes les plus remarquables de Vienne.

LICHTENAUER (....), maître de chapelle de l'électeur de Trèves, vers 1730, fut ensuite organiste à l'église cathédrale d'Osnabruck. Il a fait imprimer : 24 *Offertoria in honorem sancti Sacramenti, gloriam Virginis mundique contemptum, quatuor vocum et instrumentis;* Augsbourg, 1736.

LICHTENSTEIGER (Jean-Ernest), musicien au service du duc de Saxe-Meiningen, paraît avoir vécu d'abord à Amsterdam, où il publia, en 1762, douze sonates pour le clavecin, op. 1. Plus tard, il fit paraître à Nuremberg deux sonates pour le même instrument.

(1) Il y a erreur dans le prénom de *Pierre* qu'on a donné à cet artiste au Lexique universel de musique publié par le docteur Schilling.

LICHTENSTEIN (Louis), baron DE, compositeur dramatique et violoniste, né avant 1770, à Lahm, dans le cercle du Bas-Mein, fut envoyé jeune à l'université de Gœttingue, pour y faire ses études. Il y continua aussi à cultiver son talent sur le violon, et acquit sur cet instrument une habileté remarquable. Pendant son séjour à Gœttingue, il brillait dans les concerts dirigés par Forkel. Ses études terminées, il eut le titre de gentilhomme de la chambre de l'électeur de Hanovre. Déjà, il était revêtu de cette dignité lorsqu'il composa à Bamberg, en 1795, ses premiers opéras. Vers 1798 le prince d'Anhalt-Dessau le nomma intendant du théâtre de sa cour et son chambellan. La situation de ce théâtre était alors peu florissante; le baron de Lichtenstein fit de notables améliorations dans le personnel des chanteurs et de l'orchestre, et le 26 décembre 1798 il y fit représenter son opéra intitulé : *Bathmendi*, dont il avait aussi composé les paroles. Le succès ne répondit pas à ses espérances, et il se vit dans l'obligation de faire de tels changements à sa pièce, qu'il n'en resta plus que le titre et la musique. L'année suivante, il donna un nouvel opéra, qui avait pour titre : *Die steinerne Braut* (la Fiancée de pierre), dont le succès fut des plus brillants. Lichtenstein et sa femme y remplissaient les principaux rôles. C'est ce même ouvrage qui a fourni le sujet de *Zampa*, opéra d'Hérold. Au commencement de 1800, Lichtenstein conduisit sa troupe dramatique à Leipsick, et y donna quelques représentations, qui prouvèrent que cette troupe était alors une des meilleures de l'Allemagne, et lui valurent des applaudissements universels. Ce triomphe lui ayant inspiré le désir de briller sur une scène plus vaste, il se démit de son intendance de Dessau, au mois d'août de la même année, et se rendit à Vienne, où le baron de Braun, directeur du théâtre de la cour, l'accueillit avec distinction et lui confia la direction de la musique de ce spectacle, ne se réservant que l'administration financière. Cédant au goût passionné qu'il avait pour la scène, Lichtenstein parut souvent lui-même dans les opéras qu'il faisait représenter; on vantait alors l'expression de son chant, et surtout son action dramatique. Après les événements de la guerre de 1805, des réformes furent faites à la cour de Vienne, et Lichtenstein, resté sans emploi, reçut du roi de Prusse un engagement pour la régie générale du théâtre royal de Berlin. Il ne quitta plus cette ville depuis lors; mais il s'y est moins occupé de la composition que de la traduction des opéras français. En 1831, il a adapté à la musique de *Guillaume Tell*, opéra de Rossini, la pièce anglaise intitulée *André Hofer*. Ce travail est, je crois, le dernier qu'il fit pour la scène. Les compositions connues de Lichtenstein sont : *Knall und Fall* (l'Éclat et la Chute), opéra en deux actes, poésie et musique, à Bamberg, en 1795. Cet ouvrage fut d'abord représenté dans une société particulière, puis en public. — 2° *Bathmendi*, grand opéra, à Dessau, en 1798. La partition, réduite pour le piano, a été gravée à Vienne, chez Weigl. — 3° *Die steinerne Braut* (la Fiancée de pierre), opéra, à Dessau, 1799. — 4° *La Sympathie*, petit opéra, en vaudevilles, Dessau, 1800. — 5° *Ende gut, alles gut* (la Fin couronne l'œuvre), *ibid.* — 6° *Die deutschen Herren in Nürnberg*, représenté à Berlin, en 1833. — 7° *André Hofer*, parodié sur la musique de *Guillaume Tell*, de Rossini. On a aussi du baron de Lichtenstein une histoire de l'Académie de chant de Berlin, sous ce titre : *Zur Geschichte der Sing-Academie in Berlin*; Berlin, 1843, in-4°. Il est mort dans cette ville, le 10 septembre 1845.

LICHTENTHAL (Pierre), docteur en médecine, compositeur et écrivain sur la musique, naquit à Presbourg, en Hongrie, dans l'année 1780. L'abbé Bertini dit qu'il se rendit en Italie dans sa jeunesse, et qu'il y fit ses études de médecine sous le docteur Frank (1); je n'ai pu vérifier l'assertion, aucun dictionnaire biographique de ces derniers temps ne fournissant de renseignements sur ce savant. Quoi qu'il en soit, il demeura à Vienne pendant plusieurs années avant qu'il se fixât à Milan, où il résida depuis 1810 jusqu'à la fin de ses jours. On ignore le nom du maître qui dirigea ses études musicales. Je le vis à Milan, en 1841, et je trouvai en lui un homme aimable, fort obligeant, aimant l'art avec passion, peu favorisé de la fortune, mais n'en désirant pas les avantages. Je le retrouvai dans la même situation en 1850, mais ayant conservé sa douce sérénité. Il m'avait promis des renseignements pour sa notice; ils ne me sont pas parvenus. Lichtenthal est mort à Milan, vers 1858. Ses premières compositions furent instrumentales; il a publié : 1° Quatuor pour piano, violon, alto et basse (en *la*), op. 4; Vienne, Haslinger. — 2° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 8, ibid. — 3° Trio pour piano, violon et alto, ibid. — 4° Variations pour piano seul, op. 3, ibid. — 5° Sonate (en *ut*) pour piano seul; Leipsick, Breitkopf et Haertel. — 6° Marches pour piano à quatre mains; Milan, Ricordi. Lichtenthal a composé ou arrangé une partie des ballets intitulés :

(1) *Dizionario storico-critico degli scrittori di musica*, etc., t. III, p. 24.

Il Conte d'Essex, représenté au théâtre de la Scala, à Milan, en 1818; *Cimene*, ibid., 1820; *Alessandro*, ibid., 1820.. Mais c'est surtout comme écrivain sur diverses parties de la musique qu'il s'est fait connaître avantageusement. Son premier ouvrage fut un petit traité d'harmonie et d'accompagnement, à l'usage des dames, intitulé : *Harmonik für Damen, oder Kurze Anweisung die Regeln des Generalbasses auf eine leichtfassliche Art zu erlernen* (Harmonie pour les dames, ou courte instruction pour apprendre par une méthode facile les règles de la basse continue); Vienne, Hofmeister, 1806, 21 pages in-fol. obl. Cet opuscule fut suivi d'un traité de l'influence de la musique dans les maladies, publié en allemand, sous ce titre : *Der musikalisch Artz, oder Abhandlung von dem Einflusse der Musik auf den menschlichen Korper, und von ihrer Anwendung in gewissen Krankheiten*; Vienne, Wappler et Beck, 1807, in-8° de 107 pages. Une traduction italienne de cet ouvrage a paru à Milan, en 1811, chez Maspero; elle est intitulée : *Trattato dell' influenza della musica sul corpo umano, e del* suo uso *in certe malattie*. Dans la même année ou l'édition allemande de cet ouvrage fut publiée, son auteur fit paraître aussi une petite méthode de composition sous ce titre : *Orpheik, oder Anweisung die Regeln der Komposition auf eine leichte und fassliche Art zu erlernen* (Art d'Orphée, ou instruction pour apprendre la composition par une méthode courte et facile); Vienne, Steiner, 23 pages in-fol. obl., avec 42 pages d'exemples. Une notice biographique sur la vie de Mozart a été publiée par Lichtenthal; elle a pour titre : *Cenni biografici intorno al celebre maestro W.-A. Mozart, estratti da dati autentici*. Milan, Silvestri, 1814, in-8° de 40 pages. Cette notice contient quelques faits intéressants qui ne sont pas dans celles qui avaient été publiées précédemment. Après cette publication, M. Lichtenthal s'est livré à la rédaction d'un dictionnaire et d'une bibliographie de la musique; il employa à cet ouvrage, le plus considérable de ses travaux, douze années de recherches. Le livre parut enfin sous ce titre : *Dizionario e Bibliografia della musica*; Milan, Fontana, 1826, 4 volumes in-8°. Les deux premiers volumes renferment le dictionnaire technique et historique de l'art. Cette partie du travail de M. Lichtenthal est fort estimable; on y trouve un grand nombre d'articles où la matière est bien traitée, et qui ne sont pas, comme l'a prétendu un critique français, une simple traduction du Lexique de Koch. Les deux autres volumes contiennent la bibliographie. Les bases du travail sont la Littérature générale de la musique, par Forkel, et le nouveau Lexique des musiciens de Gerber. Un peu trop confiant dans l'autorité de ces deux auteurs, surtout du premier, Lichtenthal a souvent copié leurs fautes, et lui-même y a ajouté quelques erreurs; de plus, un grand nombre de fautes typographiques, particulièrement dans les noms propres et les dates, obligent à n'user de son livre qu'avec précaution; néanmoins, les additions nombreuses qu'il a faites au travail de ses devanciers, pour continuer le tableau de la littérature de la musique jusqu'à l'époque de sa publication, donnent du prix à celle-ci, malgré ses défauts et ses omissions. Une traduction française des deux premiers volumes du livre de Lichtenthal, par M. Dominique Mondo, a paru sous ce titre : *Dictionnaire de musique par le Dr. Pierre Lichtenthal, traduit et augmenté*, etc.; Paris, 1839, 2 vol. gr. in 8°. Le dernier ouvrage de Lichtenthal est un traité de la théorie du beau dans les arts, particulièrement dans la musique; il a pour titre : *Estetica, ossia dottrina del bello e delle belle arti*.; Milan, 1831, in-8° de 435 pages. Dans la première partie de ce livre, l'auteur traite du beau, ou de l'esthétique en général; dans la seconde il analyse chaque art en particulier, et spécialement la musique (pages 210 à 272). Il s'y montre partisan du système de l'imitation comme principe du beau. En général, ses vues manquent de profondeur.

LICKL (Jean-Georges), né le 11 avril 1769, à Korneubourg, dans la basse Autriche, s'est fait connaître à Vienne comme compositeur et professeur de piano. Il a joui aussi de la réputation d'un organiste distingué. Parmi les opéras qu'il a écrits pour le théâtre Schikaneder, on remarque : 1° *Der Zauberpfeil* (La Flèche enchantée). — 2° *Der Bruder von Kakran* (Le Frère de Kakran). — 3° *Astaroth, der Verfuhrer* (Astaroth le séducteur) — 4° *Faust Leben, Thaten und Hollenfahrt* (La Vie, les aventures et la descente de Faust aux enfers). — 5° *Der vermeinte Hexenmeister* (Le Sorcier supposé). — 6° *Der Orgelspieler* (L'Organiste). — 7° *Der Durchmarsch* (La Traversée). — 8° *Der Brigitta-Kirchtag* (Le Jour de Ste-Brigitte), etc. En 1806, Lickl a été nommé maître de chapelle de l'église principale de Funfkirchen, en Hongrie; depuis ce temps il a écrit beaucoup de messes, vêpres, psaumes, motets, antiennes, hymnes, litanies, et autres compositions religieuses, dont il n'a été publié qu'un petit nombre. Cet artiste est mort à Funfkirchen, le 12 mai 1843. Ses principaux ouvrages gravés sont : 9° Deux suites d'harmonies à 6 parties; Vienne, Haslinger. — 10° Quintette pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson; ibid. — 11° Trois grands quatuors

pour 2 violons, alto et violoncelle, op. 1; Offenbach, André. — 12° Trois trios pour violon, alto et basse, op. 17; Augsbourg, Gombart. — 13° Trois quatuors pour flûte ou hautbois, violon, alto et basse, op. 28; Vienne, Haslinger. — 14° Quatuor pour piano, flûte, alto et violoncelle, op. 26; ibid. — 15° Trois sonates pour piano, violon et violoncelle, op 2; Vienne, Cappi. — 16° Grande sonate brillante pour deux pianos, op. 30; Vienne, Haslinger. — 17° Sonate pour piano à 4 mains, op. 3; Vienne, Cappi. — 18° Sonate brillante, *idem.*, op. 31; Vienne, Haslinger. — 19° Trois sonates pour piano seul, op. 5; Vienne, Artaria. — 20° Plusieurs thèmes variés; idem. — 21° Plusieurs cahiers de valses et de danses; idem, ibid. — 22° Litanies à 4 voix avec 2 violons, 2 clarinettes, 2 cors, contrebasse et orgue, Nos 1 et 2; ibid. — 23° Deux *Regina cœli* à 4 voix, 2 violons, 2 clarinettes, 2 cors, basson, contrebasse et orgue; ibid. — 24° Deux *Salve Regina* à 4 voix avec 2 violons, 2 clarinettes, 2 cors, basson, contrebasse et orgue; ibid. — 25° Offertoire pour viole solo, quatre voix, quatuor et orgue; Vienne, Trentsensky.

LICKL (Charles-Georges), fils du précédent, né à Vienne le 28 octobre 1801, employé dans les bureaux de la cour impériale, n'a point eu d'autre maître que son père pour la musique. Il joue bien du physharmonica. On a gravé de sa composition : 1° *Polyhyonia*, suite de pièces choisies pour physharmonica ou flûte et piano, Vienne, Mechetti. — 2° *Les Quatre saisons de l'année*, poëme en musique caractéristique pour piano, op. 17; Vienne, Cappi. — 3° Les Charmes de Presbourg, rondo pour le piano, op. 16; ibid. — 4° Environ dix autres rondos ou rondinos; idem., ibid. — 5° Des Variations sur différents thèmes, Idem.; Vienne, Haslinger et Pennauer. — 6° Des danses et des valses, idem.

LICKL (Égide-Charles), deuxième fils de Jean-Georges, est né à Vienne, le 1er septembre 1803. Il est aussi élève de son père, et s'est fait remarquer comme pianiste, guitariste et compositeur. Il est fixé à Trieste. Ses œuvres se composent de musique religieuse et instrumentale : j'ignore s'il en a été publié quelques morceaux.

LIDL (Antoine), né à Vienne, vers 1740, a été un des virtuoses les plus distingués sur le baryton ou violoncelle d'amour. Il brillait encore à Berlin en 1784; mais Burney nous apprend, dans son Histoire générale de la musique, que cet artiste avait cessé de vivre en 1789. On a gravé de sa composition sept œuvres, chacun de six pièces consistant en duos, quatuors et quintettes, pour violon, flûte et violoncelle. On connaît aussi de lui un *andante* avec des variations pour le clavecin, gravé à Berlin en 1784 : enfin, il a laissé en manuscrit quelques pièces pour la basse de viole.

LIEBAU (Frédéric-Guillaume), organiste à l'église Saint-Benoît de Quedlinbourg, est né le 14 novembre 1802, à Wiekerode, dans le comté de Stolberg. Il est élève de Hummel pour le piano, l'orgue et la composition. En 1837, il fit un voyage en Suède et fit exécuter à Stockholm son oratorio *Die Pfade zur Gottheit* (Les Voies de la Divinité). Dans la même année, un autre oratorio de sa composition, intitulé *Die Reue des Petrus* (Le Repentir de saint Pierre), fut exécuté à Quedlinbourg. On connaît aussi de lui des cantates, des *Lieder*, etc. Cet artiste a publié peu d'ouvrages, mais il a en manuscrit les psaumes 96 et 116, avec orchestre, sur le texte de Mendelssohn, *la Fête de la musique*, grande cantate, plusieurs chants avec ou sans accompagnement, des quatuors, des sonates et d'autres ouvrages, pour le piano. On a imprimé de sa composition : *Les Délassements musicaux du soir, pour les amateurs*, consistant : 1° en Un quintetto pour piano, deux flûtes et deux violons, avec violoncelle *ad libitum*. — 2° Variations sur un thème connu, idem; Quedlinbourg, Basse. Cet artiste est mort à Quedlinbourg, le 27 juillet 1843, à l'âge de quarante ans et quelques mois.

LIEBE (Chrétien), organiste à Frauenstein, en Misnie, naquit à Freyberg, le 5 novembre 1654. Ses études furent brillantes, et il apprit en peu de temps le latin, le grec, l'hébreu et le syriaque. Il cultivait aussi la poésie avec succès, et a laissé, comme organiste, un grand nombre de compositions pour l'église, qui sont restées en manuscrit. En 1690, il fut appelé à Zschopau, en qualité de recteur de l'école; il y mourut, le 3 septembre 1708.

LIEBE (Édouard-Louis), pianiste et compositeur, né à Magdebourg, le 26 novembre 1819, y reçut sa première éducation musicale de son parent le professeur Schwarz. En 1841 il alla à Cassel étudier le contrepoint, chez le directeur de musique Baldewein. Il y reçut aussi des leçons de composition de Spohr. Ce musicien célèbre fit exécuter par les musiciens de la chapelle ducale un psaume à 4 voix et orchestre, et l'ouverture pour le drame de Schiller, *Guillaume Tell*, de la composition de M. Liebe. En 1844, cet artiste fut nommé directeur de musique à Coblence, et dans la même année il visita le midi de la France avec une troupe d'opéra allemand; puis il fut directeur d'une société

de musique d'église à Mayence, où il écrivit une messe solennelle, qui obtint le suffrage des connaisseurs. En 1846, M. Liebe fut appelé à Worms pour y diriger la société de musique; quatre ans après il s'est fixé à Strasbourg, comme professeur de piano : il y était encore en 1856. On a publié de sa composition un grand nombre de *Lieder* avec accompagnement de piano, ou de piano et violoncelle; des ballades pour voix de basse, op. 6 et 7; des chants pour des chœurs d'hommes, op. 8, 9 et 12; des fantaisies pour piano, op. 16 et 18; des chants sans paroles pour le même instrument, op. 15, et beaucoup d'autres ouvrages du même genre. M. Liebe a en manuscrit de grandes compositions, telles que symphonies, ouvertures, psaumes avec orchestre, messes, etc.

LIEBENWEIN (Gaspard), chanteur du chœur, à la cathédrale de Grætz, et professeur de chant choral à la maîtrise de cette église, vers 1830, est auteur d'un petit ouvrage élémentaire intitulé : *Theoretisch-praktische Anleitung zum Choralgesang* (Introduction théorique et pratique au chant choral); Grætz, Keiser, 1832, in-4° de 31 pages.

LIEBER (...), secrétaire et conseiller du comte de Spauer, président de la chambre de Wetzlar, mort vers 1780, a fait graver de sa composition six sonates pour le clavecin, avec accompagnement de violon; Manheim, 1775.

LIEBESKIND (Georges-Gottlieb), célèbre flûtiste allemand, naquit à Altenbourg, le 22 novembre 1732. Il n'avait que huit ans lorsqu'il suivit à Bayreuth son père, bassoniste distingué. Celui-ci voulait faire apprendre le basson à son fils; mais le jeune Liebeskind ayant montré de l'aversion pour cet instrument et un goût prononcé pour la flûte, on lui laissa le choix de ce dernier instrument, sur lequel il fit de rapides progrès. A l'âge de dix-sept ans, il fut admis dans la chapelle du margrave de Bayreuth, qui le confia aux soins de Quanz, en 1756. Ce maître, obligé de résider à Potsdam pour son service près du roi, conduisit Liebeskind à Berlin, près de Lindner, son ancien élève, et première flûte de la chapelle royale. De retour en cette ville dans la même année, Quanz s'occupa lui-même à perfectionner le talent du jeune flûtiste, et l'affection qu'ils prirent l'un pour l'autre fut si vive, que le maître donnait deux leçons par jour à son élève, et qu'ils ne se quittaient point. En 1759, Liebeskind dut retourner à Bayreuth; il y resta jusqu'à la mort du prince; puis il alla à Anspach en 1769, avec tout l'orchestre de la cour de Bayreuth. Il est mort à Anspach, en 1800. Cet artiste n'a rien composé; mais son talent d'exécution était si parfait, qu'il a joui d'une réputation de grand artiste dans toute l'Allemagne.

LIEBESKIND (Jean-Henri), fils du précédent, né à Bayreuth, en 1768, apprit de son père à jouer de la flûte, et fit de bonnes études littéraires et scientifiques. Après avoir obtenu le grade de docteur en droit, il fut nommé conseiller de la haute cour de justice de Bavière, à Bamberg, où il vivait encore en 1808. Amateur distingué sur la flûte, il ne s'est pas borné au talent d'exécution, car on lui doit une excellente dissertation insérée dans la Gazette musicale de Leipsick (1807, n°s 7 et suiv., 47 et suiv.; 1808, n°s 6 et 7), sous ce titre : Fragments d'un essai philosophico-pratique, non imprimé, sur la nature du son et le jeu de la flûte allemande. Il a donné aussi dans la douzième année du même recueil un bon article sur le double coup de langue (p. 665 et suiv.).

LIEBICH (Godefroid-Sigismond), directeur de la chapelle du comte de Reuss-Plauischen et secrétaire intime du prince, naquit à Frankenberg, en Misnie, le 22 juillet 1672. Son père, *cantor* du lieu, lui enseigna les éléments de la musique, puis il fréquenta le collége de Bautzen, et alla ensuite à Iéna pour étudier la médecine; mais son penchant pour l'art musical lui fit abandonner cette science, et après un an de séjour à l'université, il se rendit à Dresde pour suivre sa nouvelle carrière, favorisé par une belle voix de ténor, qui lui procura de l'emploi dans les églises. En 1695 il obtint la position de secrétaire chez le comte de Reuss, à Schleitz, dans le Voigtland, puis il fut chargé des fonctions de maître de chapelle. Il mourut le 1er juin 1727. Parmi les compositions qu'il a laissées en manuscrit, on remarque : 1° Motets sur les textes des évangiles, pour une année entière, à voix seule, 2 violons, 2 violes et basse continue. — 2° Une année complète de motets sur les mêmes textes, à 4 voix et orchestre.

LIEBICH (Ernest-Jean-Gottlob), facteur d'instruments à archet établi à Breslau, naquit le 27 octobre 1796, à Reibnitz, près de Hirschberg (Silésie). Son oncle, Gottfried Liebich, fabricant de violons à Breslau, le reçut jeune dans sa maison, et lui enseigna les éléments de son état. Après la mort de ce parent, en 1812, le père d'Ernest Jean-Gottlob Liebich, vint recueillir la succession de son frère, et s'établit dans son atelier. Ernest continua de travailler dans cette maison, et par son activité, son application et ses études, il parvint à établir, en 1819, une maison pour la fabrication des instruments à archet, des harpes et des guitares. Les soins qu'il donnait à la fabrication de ses instruments l'eurent

bientôt fait connaître avantageusement, et sa réputation franchit les frontières de la Silésie. Peu d'artistes de ce pays jouent d'autres instruments que ceux qui sont sortis de ses ateliers. Il en expédie aussi en Pologne, en Russie, et dans les provinces prussiennes de la mer Baltique. Liebich a beaucoup étudié la construction des instruments de Stradivarius et de Guarnerius, consultant aussi les artistes et les acousticiens dans le but de perfectionner ses produits. Au moment où cette notice est écrite (1862), il est âgé de soixante-six ans et conserve l'activité de sa jeunesse.

LIEBMANN (Mme Hélène), née REISE, amateur de musique, pianiste distinguée, est née à Berlin, en 1796. Élève de Lauska, elle étonna par son habileté dans un concert donné à Berlin en 1806, quoiqu'elle ne fût âgée que de dix ans. En 1814, elle s'est mariée; deux ans après, elle s'est rendue à Londres, où elle paraît s'être fixée. Les compositions de cette dame se font remarquer par un sentiment expressif et par des traits brillants. On a gravé sous son nom : 1° Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 13; Leipsick, Peters. — 2° Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 11 et 12; ibid. — 3° Sonates pour piano et violon, op. 9 et 14; ibid. — 4° Sonates pour piano seul, 3 œuvres; ibid. — 5° Thèmes variés pour piano seul; Vienne, Mechetti, Artaria et Mollo. — 6° Des danses allemandes pour piano; Vienne, Artaria. — 7° idem; Berlin.

LIEUTAUD (Pierre), instituteur à Vaison, est né Carpentras, en 1799. On a de lui un ouvrage intitulé : *Manuel des soixante heures musicales; méthode unique et garantie infaillible pour apprendre soi-même et enseigner aux autres à lire, vocaliser, solfier et chanter la musique*, etc.; Avignon, imprimerie de Peyri, 1838, in-8°.

LIGHT (E.), guitariste anglais, vivait à Londres vers la fin du dix-huitième siècle, et y a publié : *The Art of playing the guitar, to which is annexed a selection of the most familiar lessons, divertissements, songs, airs, etc.* (L'Art de jouer de la guitare, etc.); chez Preston, 1795.

LIGHTFOOT (Jean), orientaliste anglais, né à Stoke, dans le comté de Stafford, en 1602, commença ses études au collège de Morton-Green, et les acheva à l'université de Cambridge. Devenu bachelier, il fut le collaborateur de Whitehead, son premier maître, et enseigna pendant deux ans le grec dans le collège de Rapton; puis ayant été ordonné prêtre, il fut successivement chapelain de lord Cotton, pasteur à Hone, et en 1642 ministre de la paroisse Saint-Barthélemy, à Londres, docteur en théologie en 1652, et chancelier de l'université de Cambridge. Il mourut à Ely, dont il était chanoine, le 6 décembre 1675. Au nombre des livres de ce savant on en trouve un qui a pour titre : *Description of the Temple, as it stood in the days of our Saviour* (Description du temple de Jérusalem, tel qu'il était au temps de notre Sauveur); Londres, 1650, 1 vol. in-4°. Il en a été fait une traduction latine, publiée à Rotterdam, 1686, in-fol. Dans la deuxième section du premier livre de cet ouvrage (chap. 7), Lightfoot traite des chantres et de la musique du temple, ainsi que des instruments qui y étaient en usage.

LIGNE (Le prince Charles DE), fils aîné du prince de ce nom, si célèbre par son esprit, naquit au château de Belœil, dans le Hainaut, en 1769, reçut une éducation brillante, et entra de bonne heure au service militaire en Autriche. Vers 1790 il vivait à Vienne; mais ayant voulu servir comme volontaire dans l'expédition des Prussiens en Champagne, il fut tué dans un combat, le 14 septembre 1792. Aussi distingué par ses talents que par sa valeur et sa haute naissance, ce prince cultivait la musique avec succès. Il a publié à Vienne, chez Artaria, en 1791, trois recueils d'airs français, variés pour le clavecin.

LIGNEVILLE (Le marquis Eugène DE), prince de Conca, né près de Nancy, en 1730, chambellan de l'empereur d'Autriche, directeur général de la musique de la cour de Toscane, et membre de l'Académie des Philharmoniques de Bologne, eut un talent distingué comme amateur de musique. En 1768, il a fait graver à Florence un *Salve Regina* de sa composition, en canon perpétuel à trois voix. Il a publié un autre *Salve Regina* à 2 voix avec orgue, à Bologne, chez Lelio della Volpe (sans date), in-4°. Burney possédait aussi en manuscrit un *Dixit* à 4 voix et orchestre de cet amateur, et l'abbé Santini a, sous le même nom, un *Stabat Mater*, en canon perpétuel à trois voix. J'en possède aussi une copie. C'est une composition d'un mérite fort distingué et d'une inspiration originale.

LIGOU (Pierre), né à Avignon, en 1749, fit ses études au séminaire de cette ville, et fut longtemps appelé *l'abbé*, parce qu'il avait porté le petit collet, tant au séminaire qu'au chœur de l'église cathédrale. En 1769, il obtint la place d'organiste à Alais, et conserva cette position toute sa vie. Il y était encore, âgé de soixante-treize ans, en 1822. Ligou a fait jouer aux petits théâtres de Paris : 1° *Argent fait tout*, opéra-comique en un acte. — 2° *Les deux Aveugles de Franconville*, idem. Celui-ci a obtenu un brillant succès. Ligou avait aussi en manuscrit :

Armide, opéra en cinq actes, de Quinault, et *Samson*, de Voltaire. Il a écrit des messes, des motets, et un *Te Deum*, qui ont eu de la réputation dans le midi de la France. Ligou était aimable, bon et spirituel : il fut lié d'amitié avec Mme Bourdic-Viot. Quelqu'un demandait à cette dame ce qu'elle avait trouvé de curieux dans la petite ville d'Alais, elle répondit : *Je n'y ai vu que l'abbé Ligou*.

LILIEN (Mme la baronne ANTOINETTE DE), amateur de musique et pianiste distinguée, vécut à Vienne vers la fin du dix-huitième siècle. Elle y a fait graver en 1799 : 1° Huit variations pour le piano, sur le thème : *Pria ch'io l'impegno*. — 2° Sept variations sur un thème du ballet d'Alcine, op. 2 ; ibid., chez Eder. — 3° Neuf variations *idem* sur un thème original ; ibid.

LILIEN (Mme la baronne JOSÉPHINE DE), sœur de la précédente, cultiva aussi la musique avec succès, et fit graver de sa composition : 1° Dix variations pour le piano sur le thème d'une romance ; Vienne, Eder, 1800. — 2° Dix variations *idem* sur le thème : *La Rachelina*, op. 2, ibid.

LILLO (JOSEPH), compositeur dramatique, est né vers 1813, à Galatina, dans la province de Lecce, au royaume de Naples. Entré fort jeune au collége de musique de *S. Pietro a Magella*, à Naples, il y fit toutes ses études pour le chant, le piano et la composition. Son premier essai pour le théâtre fut *La Moglie per ventiquattr'ore*, représenté sur la petite scène du Lycée musical. L'opéra bouffe *il Gioiello*, du jeune artiste, fut représenté au théâtre *Nuovo* de Naples, en 1836, et fut bien accueilli par le public. Cet ouvrage ne fut pas moins heureux à Florence, en 1838, et fut remis en scène à Naples l'année suivante. Quelques morceaux de cet opéra ont été publiés avec accompagnement de piano, à Milan, chez Ricordi. M. Lillo écrivit en 1837 *Odda di Bernauer*, drame musical qui n'eut qu'un succès médiocre à Naples, et ne réussit pas mieux à Milan, en 1840. Ricordi a publié quelques morceaux de cet opéra. En 1838, on joua du même compositeur *Rosamunda* à Venise, et dans la même année M. Lillo écrivit à Rome *Alisia di Rieux*. Son opéra *Il Conte di Chalais*, fut représenté au théâtre Saint-Charles de Naples, en 1840, et dans la même année il donna à *La Pergola*, de Florence, *La Modista*, à laquelle succéda, à Naples, en 1841, *L'Osteria di Andujar*, qui fut joué deux ans après à la Scala de Milan. *Cristina di Scozzia* fut joué aussi à Naples en 1841, et n'eut qu'un succès contesté. Après un repos de deux années, M. *Lillo* donna, dans la même ville, *Lara*, drame musical, qui ne réussit pas. Je n'ai plus de renseignements sur cet artiste dans la suite de sa carrière. On connaît de M. Lillo quelques petites pièces pour le piano, publiées à Milan, chez Ricordi.

LIMMER (FRANÇOIS), compositeur, pianiste et violoniste distingué, est né à Vienne, et y a eu pour maître le chevalier de Seyfried, maître de chapelle de la cour. Ses premiers ouvrages ont été publiés en 1830. Parmi ses plus importantes compositions, on remarque : 1° 1er quatuor pour deux violons, alto et basse, op. 10 (en *sol*) ; Vienne, Mechetti. — 2° Grand quintette pour piano, violon, viole, violoncelle et contrebasse, op. 13 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Un opéra du même artiste, intitulé *Die Alpenhütte* (La Chaumière des Alpes), a été représenté en Allemagne, dans l'année 1845. *L'Universal Lexikon der Tonkunst*, de M. Bernsdorf, ne fournit aucun renseignement sur cet artiste.

LIMNANDER DE NIEUWENHOVE (ARMAND), compositeur, né à Gand, le 22 mars 1814, d'une famille honorable, anoblie en 1683, fut envoyé, dans sa jeunesse, par sa famille au collége des Jésuites de Fribourg, pour y faire ses études littéraires. Il y resta plusieurs années, et cultiva aussi la musique. Le P. Lambillotte fut un de ses maîtres pour cet art. De retour en Belgique, M. Limnander se maria et s'établit à Malines. Animé du désir d'y faire prospérer le goût de la musique, il y réunit quelques amis et fonda la société Symphonique des amateurs, dont il fut nommé directeur. Parmi les membres de cette société, quelques-uns avaient de bonnes voix de ténor et de basse : M. Limnander en forma une section chorale de cette même société qui, pendant l'hiver de 1838-1839, commença ses exercices. M. Limnander écrivit pour ces amateurs des chants à plusieurs voix, qui furent les premières bases de sa réputation, et dont il dirigea l'exécution avec autant d'intelligence que de sentiment vrai de l'art. En 1841, l'association chorale dont il était le chef, et qui était alors composée d'environ vingt-cinq chanteurs, prit le titre de *Réunion lyrique*, ouvrit des concours de chœurs et entra en lice avec les meilleures sociétés chorales de la Belgique. Cette époque est celle où les facultés de M. Limnander pour la composition prirent leur essor ; il écrivit une multitude de chœurs remplis d'effets nouveaux, parmi lesquels on remarque ceux qui ont pour titres : *O ma charmante! Hymne à l'Harmonie*, *Bolero*, *les Gueux de Mer*, *les Enfants de la Nuit*, *Hymne à l'Amitié*, *le Départ des Pasteurs*, *l'Aube du jour*, *la Revue des Ombres*, etc. Toutes ces productions ont été gravées.

Ce fut au milieu de ses succès que M. Limnander comprit que son instruction dans l'art d'écrire correctement la musique était incomplète. Il vint alors demander des conseils à l'auteur de ce Dictionnaire, qui l'encouragea et lui fit faire un cours de composition. En 1845, poussé par le désir de travailler pour la scène, il fit un premier voyage à Paris, et, porteur de lettres de recommandation du marquis de Rumigny, alors ambassadeur de France à Bruxelles, il fut bien accueilli par le roi Louis-Philippe et par les principaux personnages de sa cour. Dans une nouvelle excursion qu'il fit à Paris, en 1846, M. Limnander obtint du succès par l'exécution de quelques-uns de ses chœurs, dans lesquels il fit entendre les effets d'un chœur *a bocca chiusa* accompagnant un chant solo, effets jusqu'alors inconnus en France. Enfin, en 1847, M. Limnander prit la résolution de se fixer à Paris, et le 31 mars 1849 il fit jouer au théâtre de l'Opéra-Comique *Les Monténégrins*, drame musical en trois actes. Bien qu'il y eût encore dans cet ouvrage un reste d'inexpérience dans l'art d'écrire, un sentiment énergique de l'expression dramatique s'y faisait remarquer dans les finales du premier et du second acte et l'on y distinguait de beaux chants et des chœurs d'un effet pittoresque. Le succès de l'ouvrage fut complet. *Le Château de la Barbe-Bleue*, opéra en trois actes joué au même théâtre, le 1er décembre 1851, fit voir que le talent de M. Limnander avait fait de grands progrès dans l'art d'écrire et d'instrumenter. Si cet ouvrage, dans lequel les idées ont de la distinction et dont la partition renferme plusieurs beaux morceaux, n'a pas obtenu le succès d'éclat des *Monténégrins*, la froideur du livret en fut la cause; mais la réputation du compositeur n'en fut pas moins en progrès dans le public et parmi les artistes. La mauvaise influence d'un sujet mal choisi et d'une pièce mal faite se fit sentir davantage encore à la représentation du *Maître chanteur*, grand opéra en deux actes, qui fut joué le 20 octobre 1853. Ainsi que l'ont dit les critiques des journaux de musique, l'ouvrage ne fut sauvé à la première représentation que par l'œuvre du compositeur. Quoique jeune et désireux de se faire une carrière active au théâtre. M. Limnander mettait de longs intervalles entre chacune de ses productions, à cause de la rareté des bons livrets destinés à la musique, et surtout par la mauvaise organisation des théâtres lyriques de Paris, dont les privilèges sont donnés habituellement à des spéculateurs inintelligents, étrangers à l'art et incapables d'apprécier le talent d'un artiste et le mérite d'un ouvrage. M. Limnander fit la dure épreuve des effets de cette déplorable organisation après *Le Maître chanteur*, en dépit du rang honorable qu'il tient parmi les meilleurs compositeurs dramatiques de la France; car six années s'écoulèrent avant qu'il pût faire représenter au théâtre de l'Opéra-Comique son *Yvonne*, le 29 novembre 1859. *Yvonne*, drame lyrique en trois actes, est incontestablement un des meilleurs opéras joués depuis dix ans à ce théâtre : cependant cet ouvage, après avoir attendu longtemps son tour de représentation au *théâtre Lyrique*, dut être transporté à l'Opéra-Comique, et quoiqu'il ait complétement réussi, et que les journaux se soient accordés sur les éloges donnés à la partition de M. Limnander, la détestable administration qui mettait alors ce théâtre en péril n'en fit donner qu'un petit nombre de représentations.

M. Limnander s'est livré aussi à la composition de la musique religieuse : en 1845, il a écrit un *Te Deum* qui fut exécuté à l'église Sainte-Gudule de Bruxelles, à l'occasion de l'anniversaire du couronnement du roi. Une messe de *Requiem* lui fut demandée par le gouvernement belge pour l'anniversaire des journées de septembre 1830, et fut exécutée en 1852. Il est enfin l'auteur d'une cantate exécutée à Bruxelles à la majorité politique du duc de Brabant, et d'un *Chant solennel* pour les fêtes nationales de 1856.

LIND (JENNY), plus tard Mme GOLDSCHMIDT, cantatrice célèbre, est née à Stockholm, le 8 février 1820. Le comte Pücke, directeur du théâtre de la cour, l'admit à l'école de chant qui y est attachée : elle y reçut des leçons d'un maître nommé *Berg*. Elle joua d'abord à Stockholm le rôle d'*Agathe* dans le *Freyschütz*, puis ceux d'*Eurianthe*, d'*Alice* (dans *Robert le Diable*), et enfin de *La Vestale* : dans tous elle obtint un brillant succès. Cependant Mlle Lind avait compris qu'il lui restait beaucoup à apprendre pour posséder le mécanisme de l'art du chant : elle prit la résolution d'abandonner momentanément la scène, et se rendit en 1841 à Paris, où elle reçut des leçons de Manuel Garcia, pendant neuf mois. Ce professeur ne discerna pas dans son élève les précieuses qualités qui allaient bientôt la rendre l'objet d'un enthousiasme sans exemple : il lui préférait Mlle Nissen, dont il dirigeait aussi l'éducation vocale, à la même époque. Meyerbeer, qui se trouvait alors à Paris, et qui eut occasion d'entendre Jenny Lind, en jugea mieux, et lui prédit la brillante carrière qu'elle allait parcourir. Ayant obtenu une audition à l'Opéra en 1842, elle n'y produisit aucun effet, et ne fut pas engagée Blessée dans son amour-propre à

cette occasion, elle prit la résolution de ne jamais rentrer en France, et rien n'a pu la décider depuis lors à retourner à Paris. Au mois d'août 1844, le maître la retrouva à Berlin, où elle apprenait l'allemand. Appelée à Stockholm au mois de septembre suivant, pour la fête du couronnement du roi Oscar, elle s'y rendit; puis elle retourna en octobre à Berlin, où elle avait contracté un engagement avec l'administration du théâtre royal, pour chanter le rôle principal dans *Le Camp de Silésie*, nouvel opéra de Meyerbeer. Elle débuta par le rôle de *Norma*, dans lequel elle excita des transports d'admiration, qu'elle retrouva aussi dans l'ouvrage de l'auteur de *Robert* et des *Huguenots*. Elle resta à Berlin jusqu'au mois de mars 1845. Au mois d'avril, elle chanta à Hambourg, après quoi elle se rendit, au mois d'août de la même année, à Cologne, et chanta aux concerts de la cour de Prusse au château de Bruhl, à celui de Stolzenfels et à Coblence, à l'occasion de l'inauguration de la statue de Beethoven, à Bonn. Je l'entendis dans ces concerts, et lui trouvai un charme remarquable dans l'organe et une vocalisation facile et correcte; mais sa manière de phraser manquait de largeur et d'accentuation expressive. Après cette excursion, elle retourna à Stockholm par Copenhague, où elle se fit entendre avec le même succès. Un engagement lui avait été offert à Vienne, elle l'accepta et arriva dans cette ville le 18 avril 1846. En 1847 elle débuta au théâtre de la Reine, à Londres, et y excita des transports frénétiques. De retour à Stockholm, à la fin de la même année, elle y fut l'objet d'ovations extraordinaires, et les coupons de places, pour les représentations qu'elle y donna, furent mis à l'enchère. Les événements qui agitèrent l'Allemagne et une partie de l'Europe en 1848 la décidèrent à rester en Suède pendant toute cette année, à l'exception d'un voyage qu'elle fit à Manchester pour le festival qui y fut donné au mois de septembre. De retour à Londres, au printemps de 1849, elle reparut au théâtre de la Reine pendant toute la saison, et y produisit une si vive émotion, qu'aucun autre artiste ne put fixer l'attention publique, en quelque genre que ce fût. Jamais rien de semblable ne s'était vu. La reine, le prince Albert, la cour et la haute aristocratie ne manquèrent pas d'assister à toutes les représentations, et, bien que le prix des places eût été doublé, la salle fut encombrée de spectateurs pendant toute la durée de la saison théâtrale, et les recettes de chaque soirée s'élevèrent à la somme de 2,000 livres sterling. Tel était l'engouement, qu'après le spectacle, les abords du théâtre étaient remplis par une foule compacte pour voir la cantatrice monter dans sa voiture, et que les places les plus rapprochées de la sortie du théâtre étaient louées plusieurs shillings.

Après avoir chanté avec non moins de succès sur la même scène pendant toute la saison de 1850, Jenny Lind s'embarqua pour l'Amérique, accompagnée du compositeur Benedict. Elle avait passé un contrat avec l'entrepreneur Barnum, qui lui avait assuré une somme énorme pour un certain nombre de représentations; mais l'enthousiasme qu'elle fit naître chez les habitants des États-Unis dépassa de beaucoup ce que le spéculateur avait espéré. La cantatrice comprit alors qu'elle pouvait espérer des bénéfices plus considérables de son talent sans l'intervention de Barnum : elle rompit avec lui, à l'expiration du contrat, et parcourut toutes les contrées de l'Union en compagnie de Benedict, qui l'accompagnait au piano partout où elle s'arrêtait. Embarquée sur les grands fleuves de l'Amérique, elle s'arrêtait dans tous les lieux qui lui paraissaient offrir les chances d'une recette de quelque importance. Le piano était tiré du bateau à vapeur; des commissionnaires, chargés de grandes affiches sur lesquelles le nom de Jenny Lind était imprimé en caractères d'une dimension colossale, parcouraient le bourg ou la ville et annonçaient la mise aux enchères des billets du concert. La curiosité excitée par ce nom qui retentissait dans toute l'Amérique, et qui partout était salué par les acclamations populaires, faisait porter les enchères à des sommes fabuleuses. On cite un tailleur qui, dans un bourg de peu d'apparence, se rendit adjudicataire du premier billet d'un de ces concerts impromptus, moyennant le prix de 200 dollars. Cette folie fit sa fortune, car on ne voulut plus être habillé que par ce tailleur mélomane. Une heure suffisait pour tout cela; une autre heure était employée pour le concert, après quoi la cantatrice s'embarquait de nouveau et allait, à quelques milles de là, faire la même opération dans une autre localité. C'est ainsi qu'elle amassa, dit-on, plus de trois millions, pendant un séjour de moins d'une année aux États-Unis. Ce fut pendant ce séjour qu'elle devint la femme du compositeur et pianiste *Otto Goldschmidt*, dont elle avait fait la connaissance à Hambourg. Je tiens ces détails de Benedict, qui l'accompagna dans toute sa tournée.

De retour en Europe, Mme Goldschmidt cessa de se faire entendre, et alla s'établir à Dresde, où elle vécut dans le repos pendant plusieurs années. Les journaux ont parlé des institutions de charité qu'elle fonda à la même époque, et auxquelles elle consacra des sommes considérables. En 1856 elle est retournée de nouveau à

Londres. Depuis lors elle y a donné une série de concerts, où la foule s'est portée avec le même empressement qu'aux représentations où elle avait chanté pendant son premier séjour. Cependant sa voix n'a plus la même fraîcheur.

Comme actrice, Mme Goldschmidt était douée d'un instinct naturel de la scène supérieur à celui des autres cantatrices ; mais les connaisseurs lui reprochaient d'exagérer l'expression pathétique, et d'y mettre un certain caractère nerveux et violent, qui ne pouvait avoir de succès qu'en Angleterre

On a publié plusieurs notices sur cette cantatrice célèbre; j'ai recueilli les titres de celles-ci : 1° *Jenny Lind, die schwedische Nachtigall; biographische Skizze* (Jenny Lind, le rossignol suédois; esquisse biographique) ; Hambourg, 1845, in-8°, avec portrait. Une traduction en langue suédoise a paru sous ce titre : *Jenny Lind, den Swenska Naktergal, en biografiske Skizze;* Nordköpp, 1845, in-8°. — 2° *Jenny Lind. Skizze ihres Lebens und ihrer Kunstler Laufbahn* (Jenny Lind. Esquisse de sa vie et de sa carrière d'artiste, par Jules Alfred Becher); Vienne, 1846, in-4°. Deuxième édition, augmentée; Vienne, 1847, in-8°. — 3° *G. Meyerbeer und J. Lind. Fragmente aus dem Tagebuche eines altern Musikers* (Giacomo Meyerbeer et J. Lind, Fragment du journal d'un vieux musicien, par Jean-Pierre-Lyser) ; Vienne, 1847, in-8°. — 4° *Memoirs of Jenny Lind*. Londres, 1847, in-8°, avec portrait. — 5° *Review of the performances of mademoiselle Jenny Lind, during her engagement at Her Majesty's Theatre, etc., with a notice of her life* (Revue des représentations de Mlle Jenny Lind, pendant la durée de son engagement au théâtre de Sa Majesté; avec une notice de sa vie) ; Londres, 1847, in-8°. — 6° *Jenny Lind. Skildring af hanner Lefnad* (Jenny Lind. Tableau de sa vie d'artiste); Stockholm, 1848, in-8°.

LINDBLAD (A.-F.), compositeur suédois, est né près de Stockholm, en 1804. Il fit ses études musicales à Berlin, sous la direction de Zelter, et vécut pendant plusieurs années dans cette ville; mais il s'est fixé dans la capitale de la Suède en 1835, et ne s'en est plus éloigné depuis lors. Le genre auquel il s'est livré de préférence est celui des chants suédois à voix seule, avec accompagnement de piano; il s'y est distingué par le caractère de l'originalité, et a mérité le nom de *Schubert du Nord*. Il en a publié divers recueils en Allemagne et à Stockholm. On cite comme un chef-d'œuvre d'expression et de nouveauté dans la forme son chant intitulé *Klosterraub*. Une symphonie de M. Lindblad a été exécutée à la *Gewandhaus* de Leipsick, en 1839. On connaît aussi de sa composition un duo pour piano et violon, op. 9; Leipsick, Breitkopf et Hærtel.

LINDEMANN (Jean), *cantor* et musicien de la cour à Gotha, entra au service de cette cour en 1571. Il mourut en 1630. On a de lui trois suites de motets à quatre et cinq voix, publiées sous ce titre : *Decades amorum filii Dei;* Erfurt, 1594, 1596 et 1598, in-4°.

LINDLEY (Robert), violoncelliste anglais, né en 1772, à Rotherham, dans le Yorkshire, reçut fort jeune de son père des leçons de violon ; puis à l'âge de neuf ans il commença l'étude du violoncelle. Lorsqu'il eut atteint sa seizième année Cervetto l'entendit, et fut si satisfait de la justesse de son intonation et de la belle qualité de son qu'il tirait de l'instrument, qu'il en fit son élève. Après avoir été quelque temps attaché à l'orchestre du théâtre de Brighton, il succéda à Sperati comme premier violoncelle au théâtre du Roi, en 1794. Depuis lors il a été attaché aux concerts de la musique ancienne et de la Société philharmonique de Londres, en qualité de premier violoncelliste. Lindley est mort à la fin du mois de juillet 1855. Il est dit dans le *Dictionary of musicians* (Londres, 1824, t. II) que cet artiste n'était inférieur à aucun autre violoncelliste de l'Europe; cette assertion n'est point exacte. Cet artiste se distinguait par un beau son et beaucoup de justesse; mais il était entièrement dépourvu de sentiment, de style, et, dans les difficultés comme dans l'expression, il est resté loin de Romberg, de Lamare, de Bohrer et surtout de Servais. Il a publié chez Broderip, à Londres, quatre concertos pour violoncelle et orchestre. Ses autres ouvrages connus sont : 1° Duos pour violon et violoncelle, op. 5; Londres, Clementi. — 2° Trios pour basson, alto et violoncelle, op. 7; ibid. — 3° Duos pour deux violoncelles, op. 6, 8, 10 et 27; ibid. — 4° Solos pour violoncelle, op. 9; ibid. — 5° Grand trio pour violon, alto et basse; ibid., et Bonn, Simrock. — 6° Airs variés et pots-pourris pour violoncelle, plusieurs œuvres; ibid. Lindley a eu un fils, violoncelliste aussi, qui s'est fait entendre en public pour la première fois en 1812, à l'âge de quinze ans.

LINDNER (Frédéric), né à Liegnitz, en Silésie, vers 1540, entra fort jeune dans la chapelle de l'électeur de Saxe, à Dresde. Ce prince l'envoya ensuite à l'école de Pforte, puis à l'université de Leipsick. Parti de cette ville, il alla à Anspach, où il obtint de l'emploi dans la chapelle du landgrave Georges-Frédéric. Après dix années passées au service de ce prince, il reçut en 1574 sa nomination de *cantor* à l'église

Saint-Égide de Nuremberg. Il paraît avoir passé le reste de sa vie dans cette situation. Lindner a publié plusieurs recueils de motets et de madrigaux de sa composition ou de quelques musiciens célèbres de son temps. Voici les titres de ceux qui sont connus : 1° *Cantiones sacræ;* Nuremberg, 1585. — 2° Idem, deuxième partie; ibid., 1588. — 3° *Missæ quinque vocum,* ibid., 1591, in-4°. — 4° *Gemma musicalis, selectissimas varii styli cantiones quatuor, quinque, sex et plurium vocum continens, quæ ex diversis præstantissimorum musicorum libellis, in Italia excusis, descriptæ, et in gratiam utriusque musicæ studiosorum, uni quasi corpori insertæ et in lucem editæ sunt;* collection de soixante-quatre madrigaux italiens composés en partie par Lindner, mais dont le plus grand nombre appartient à d'autres musiciens célèbres de ce temps, tels que Lelio Bertani, Jean de Macque, Jean-Marie Nanini, Soriano, etc.; Nuremberg, *Cath. Gerlacchiæ,* 1588, in-4° obl. — 5° Idem, 2e partie, ibid. ; 1589. — 6° Idem, 3e partie; ibid., 1590, in-4° obl. — 7° *Corollarium cantionum sacrarum* 5, 6, 7, 8 *et plur. vocum de festis præcipuis anni quarum antea a præstantissimis nostræ ætatis musicis Italiæ separatim editæ sunt, quadam verò nuperrime concinnatæ nec uspiam typis excusæ, ac nunc in unum quasi corpus redactæ, studio et opera Frederici Lindneri;* Norimbergæ, 1590, in-4°. Il y a aussi dans ce recueil quelques motets de Lindner. — 8° Idem, 2e partie, ibid ; 1590, in-4°.

LINDNER (Élie), organiste de l'église cathédrale de Freyberg, vers 1730, eut la réputation d'un artiste distingué. Il était d'ailleurs bon mathématicien et mécanicien; ce fut lui qui traça le plan de l'excellent orgue de Freyberg, composé de quarante-cinq jeux.

LINDNER (Georges-Frédéric) : on a sous ce nom un petit ouvrage sur l'usage de la musique dans le service divin, intitulé : *Vom rechtmæssigen und Gott wohlgefælligen Gebrauch der Musik*; Kœnigsberg, 1747, in-8°.

LINDNER (Jean-Joseph-Frédéric), flûtiste, né à Weikersheim, en Franconie, dans la première moitié du dix-huitième siècle, reçut des leçons de musique de Pisendel, frère de sa mère, puis devint élève de Quanz. Vers 1754, il fut admis dans la musique du roi de Prusse, à Berlin. Il y continua son service jusqu'à l'avénement au trône de Frédéric-Guillaume, qui lui accorda sa retraite avec une pension. Il se retira depuis lors dans une petite ville de la Prusse occidentale, où il mourut, en 1790. Cet artiste a passé longtemps pour un des plus habiles flûtistes de l'Allemagne. On ne connaît point de compositions sous son nom.

LINDNER (François), organiste de l'église de Grunau, naquit en 1730, à Plinkau, en Bohême. Lorsqu'il eut atteint sa onzième année, on l'envoya comme enfant de chœur à Schœnberg, en Silésie, ou il fit ses études de musique. Plus tard, il fut nommé organiste adjoint de cette école, et en 1760 il reçut sa nomination d'organiste à Grunau. Il est mort en ce lieu, le 12 septembre 1793, laissant en manuscrit quelques ouvrages concernant l'art de jouer de l'orgue. Il a publié à Leipsick quelques recueils de chansons allemandes, avec accompagnement de piano. Lindner était instruit dans la composition et dans toutes les parties de la musique; ce fut lui qui fit à l'orgue de Grunau des réparations considérables.

LINDNER (Frédéric-Guillaume), docteur en théologie, né le 12 décembre 1779, à Weyda, était encore en 1840 professeur de philosophie à l'université de Leipsick et à l'école de l'enseignement moyen dans la même ville. Il a donné, dans la 13e année de la *Gazette musicale* de Leipsick, une dissertation divisée en quatre articles (p. 3, 17, 33, 49), sur cette question : *Was ist bis jetzt für die Gesangbildung geschehen?* (Qu'a-t-il été fait jusqu'ici pour la culture du chant ?) On a aussi de lui une suite progressive d'exercices de chant, à l'usage de la jeunesse, extraits des œuvres des meilleurs maîtres allemands, sous ce titre : *Musikalischer Jugendfreund, oder instruktive Sammlung von Gesængen aus den Werken der berühmtesten Meister,* etc., à 2, 3 et 4 voix, avec ou sans accompagnement de piano, 4 numéros, Leipsick, Vogel. L'ouvrage le plus important de ce savant a pour titre : *Das Nothwendigste und Wissenswurdigste aus dem Gesammtgebiete der Tonkunst. Ein Handbuch für den Unterricht und die Selbstbelehrung von, etc.* (Ce qui est le plus nécessaire et le plus digne d'être su dans toutes les parties du domaine de la musique; Manuel pour enseigner et s'instruire soi-même); Leipsick, Fr. Christ. Wilh. Vogel, 1840, un volume in-8° de VI et 394 pages.

LINDNER (Henri), compositeur de peu de mérite, au commencement de ce siècle, a été probablement attaché à la musique de quelque régiment, en Allemagne. Il a publié : 1° Recueil de pièces pour la musique militaire ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Duos pour deux violons ; op. 2 et 3 ; Leipsick, Hofmeister et Peters. — 3° Quintette pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, op. 1 ; Leipsick, Hofmeister. — 4° Quatre pièces brillantes pour piano et violon ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel.

LINDNER (Frédéric), compositeur, violoniste et clarinettiste, est né le 5 juillet 1798, à Dessau, où son père était vétérinaire. Il fit ses études à Berlin, où il fut pendant trois ans clarinettiste à l'orchestre de l'Opéra, ce qui ne l'empêcha pas de recevoir pendant ce temps des leçons de Mœser, pour perfectionner son talent sur le violon. En 1817, Lindner entra dans la chapelle du duc d'Anhalt-Dessau : il y fut nommé maître de concerts en 1827. Il est mort dans cette position, le 1er août 1846. Lindner avait étudié la composition, en 1821, chez le maître de chapelle Frédéric Schneider. On a de lui : 1° Quintette pour instruments à vent, op. 1. — 2° Polonaise pour violon et orchestre, op. 2. — 3° Duos pour deux violons, op. 3. — 4° *Lieder* avec accompagnement de piano, op. 4. — 5° Quatre morceaux brillants pour piano, op. 5. — 6° Pièces à quatre mains pour le même instrument, op. 6. — 7° Danses pour des fêtes, à grand orchestre, op 7. Lindner a laissé en manuscrit des concertos, des ouvertures à grand orchestre et des quatuors pour des instruments à cordes.

LINDNER (Roderic-Auguste), fils du précédent, né à Dessau, le 29 octobre 1820. Élève de Drechsler, membre de la chapelle du prince, il est devenu violoncelliste distingué et est entré en cette qualité à la chapelle royale de Hanovre, en 1837. Compositeur de talent, cet artiste a écrit des concertos et des pièces de salon et de concert, ainsi que des choses de différents genres pour le chant.

LINDPAINTNER (Pierre Joseph), maître de chapelle du roi de Wurtemberg, membre de plusieurs sociétés musicales, est né à Coblence, le 8 décembre 1791. Fils d'un ténor de la musique de l'électeur de Trèves, il suivit le prince avec sa famille à Augsbourg lorsque l'électorat fut envahi par les armées françaises. C'est dans cette ville que commença son éducation, dès l'âge de cinq ans; depuis ce moment jusqu'à ce que sa seizième année eut été accomplie, il fréquenta le gymnase catholique et le lycée, s'y adonnant aux études littéraires et scientifiques. La musique n'était alors cultivée par lui que comme un complément de son éducation, quoiqu'il eût pour cet art un goût passionné. Plœdterll, directeur de la musique de l'électeur, fut son maître de violon, et Welzka, maître de chapelle de la cathédrale, lui enseigna dans le même temps le piano et l'harmonie. Son talent se développa avec rapidité; ses progrès remarquables décidèrent l'électeur à envoyer le jeune Lindpaintner à Munich pour y achever ses études sous la direction de Winter. Suivant le Lexique universel de musique publié par le docteur Schilling, où je puise les élémens de cette notice, l'auteur du *Sacrifice interrompu* ne possédait pas l'art d'enseigner, et Lindpaintner n'apprit point de lui les vrais principes de l'art d'écrire : Winter, y est-il dit, se borna à cultiver dans son élève les heureuses dispositions qu'il avait reçues de la nature pour la poétique de l'art. C'est dans cette direction que le jeune artiste termina sous les yeux de son maître son premier opéra (*Démophon*), une messe et un *Te Deum*, qui furent exécutés à Munich en 1811. Le succès obtenu par ces ouvrages fit prendre à l'électeur la résolution d'envoyer son protégé en Italie pour qu'il achevât de s'instruire dans la composition; mais la mort de ce Mécène, en 1812, empêcha la réalisation de ce projet. Cet événement obligea Lindpaintner à accepter une place de chef d'orchestre au théâtre de la cour, nouvellement construit : il la conserva jusqu'en 1819. Plusieurs compositions qu'il fit exécuter dans les premiers temps de sa nouvelle position furent applaudies, et ces succès lui firent négliger ses études; mais les avis sévères d'un ami lui firent voir que de tels succès sont éphémères, et qu'il n'y a de productions durables que celles qui réunissent toutes les conditions de l'art. Dès lors il reprit ses études scolastiques avec courage. Joseph Grætz lui enseigna le contrepoint, et lui fit faire de longs exercices dans toutes les parties de l'art d'écrire, qui complétèrent son éducation musicale. En 1819, la place de maître de chapelle de la cour de Stuttgard fut offerte à Lindpaintner; il l'accepta, et en remplit les fonctions avec autant de zèle que de talent. Personne n'entendait mieux que lui la direction d'un orchestre et ne saisissait mieux l'esprit de la musique qu'il faisait exécuter. Malheureusement pour son amour-propre d'artiste, il était rare que le roi de Wurtemberg occupât son talent à autre chose; car le goût de la musique étrangère était dominant à Stuttgard comme dans toute l'Allemagne, et les compositeurs de la nation n'apparaissaient que de loin en loin sur la scène royale. Lorsque je visitai la capitale du Wurtemberg (septembre 1838), Lindpaintner me tint sur sa position et celle des autres compositeurs de cette époque un langage de découragement, pénible dans la bouche d'un tel artiste. « Mon cher monsieur (me dit-il), un jeune musicien allemand, enthousiaste des beautés merveilleuses d'un *Don Juan*, d'une *Flûte enchantée* ou d'un *Fidelio*, ne rêve d'abord que gloire et que succès à marcher sur les traces des immortels auteurs de ces chefs-d'œuvre. Son esprit est dans une perpétuelle agitation jusqu'à

« ce qu'il se soit procuré le livret qui doit servir « de base à ses inspirations ; mais à peine a-t-il « mis la main à l'œuvre, que tout change d'as- « pect, et que ses illusions se dissipent doulou- « reusement. La première vérité qui le frappe, « c'est que les entrepreneurs de théâtre n'atta- « chent point de prix à son œuvre, et qu'ils con- « sidèrent l'engagement de le faire jouer comme « une charge onéreuse plutôt que comme un « avantage. A-t-il enfin vaincu ces premiers ob- « stacles, de plus tristes déceptions viennent l'at- « teindre ; car il avait compté sur la sympathie « de ses compatriotes, et au lieu de cela il ne « trouve que de l'indifférence. En général, ce « sont les cours qui donnent le ton dans les « États de l'Allemagne, et nos princes n'ont d'es- « time que pour les opéras qui nous viennent « d'Italie ou de Paris ; de Paris surtout, car « tout ce qui nous vient de cette ville nous pa- « raît avoir reçu la plus solide sanction du goût. « Jamais un opéra allemand n'obtient de ces suc- « cès d'éclat tels qu'on en voit chez vous ; sou- « vent ce n'est qu'après la mort de leur auteur « qu'il s'établit une sorte de religion en sa fa- « veur. Ne savons-nous pas que, pour tout éloge « de *Don Juan*, l'empereur Joseph II dit à « Mozart qu'il y trouvait trop de notes, et que « ce grand homme, justement blessé, osa lui « répondre qu'il y en avait précisément autant « qu'il en fallait ? Ne savons-nous pas que *Fide- « lio* fut abandonné après la troisième représen- « tation, et qu'on ne le reprit que plusieurs an- « nées après ? Si le *Freyschutz* a fait naître de « l'enthousiasme chez les Allemands, il le doit « en partie au sujet de la pièce. Le diable est « partout populaire, mais il l'est surtout chez « une nation exaltée et rêveuse. *Obéron* est aussi « une conception pleine d'originalité ; *Euryan- « the* fourmille de beautés, et pourtant ces pro- « ductions de l'auteur du Freyschutz n'ont excité « que peu d'intérêt parmi nous. D'ailleurs au- « cune sorte d'indemnité n'est offerte à l'auteur « d'un opéra pour son travail. La vente de quel- « ques copies de sa partition est tout ce qu'il a « droit d'en attendre, si par hasard sa pièce est « bien accueillie du public. La dernière vérité « dont le compositeur acquiert la conviction, « c'est qu'en supposant même qu'il obtienne des « succès, le théâtre ne le conduira qu'à l'hôpital. » — « Que faites-vous là ? » dis-je à M. Lindpaintner, qui me tenait le langage dont je viens de donner la substance, en voyant sur son pupitre une composition nouvelle dont il était occupé. — « Un opéra, me répondit-il. — Comment ? Et ce que vous me disiez tout à l'heure ? — « Que « voulez-vous ! devenu maître de chapelle du roi « de Wurtemberg, j'ai du pain pour ma famille ; « mais je n'ai que cela : mon prince ne s'inté- « resse pas plus à mes ouvrages que le roi de « Hanovre à ceux de Marschner, ou le duc de « Hesse-Cassel à ceux de Spohr. Il me reste ce- « pendant un besoin d'artiste à satisfaire : ce be- « soin est celui de travailler : je fais cet opéra « pour Vienne, où il doit être joué au mois de « décembre, et je partirai dans huit jours pour « aller le mettre à l'étude, quoi qu'il en doive « être de son succès. » Ce succès a eu tout l'é- clat que son auteur pouvait désirer ; l'ouvrage était l'opéra intitulé *La Génoise*. Postérieurement il a écrit à Stuttgard *La Rosière*, opéra en trois actes, en 1843, et *Lichtenstein*, pour l'ouverture du nouveau théâtre de cette ville. Appelé à Londres, en 1855, pour y diriger les concerts de la Société philharmonique, il y a fait exécuter quelques-unes de ses compositions avec succès. De retour en Allemagne, Lindpaintner est mort, le 21 août 1856, à Nonnenhorn, près de Friedrichshafen, sur le lac de Constance. Le roi de Würtemberg l'avait fait chevalier de son ordre, à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de son entrée au service de ce prince, en qualité de maître de chapelle. Il était membre de la société hollandaise de Rotterdam pour les progrès de la musique.

La liste des ouvrages de Lindpaintner est étendue ; on y remarque : I. OPÉRAS. 1° *Démophon*, à Munich, 1811. — 2° *Alexandre à Éphèse*, opéra sérieux. — 3° *Der blinde Gærtner* (Le jardinier aveugle), Singspiele ou petit opéra de la jeunesse de l'auteur, dont la partition pour le piano a été gravée à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. — 4° *Die Pflegekinder* (Les Pupilles), partition pour piano ; Leipsick, Hofmeister. — 5° *Der Bergkœnig* (Le Roi de la montagne), à Berlin, en 1830 ; partition pour le piano ; Manheim, Heckel. — 6° *Le Vampire*, opéra fantastique représenté à Vienne avec succès, et dont le sujet a été traité postérieurement par Marschner. La partition de piano a été gravée à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. — 7° *La princesse de Cacambo*. — 8° *La reine des Astres*. — 9° *Sentiment pour l'art et pour l'amour*. — 10° *Timantes*, opéra sérieux sur le sujet de Démophon, autrement traité. — 11° *Hans Max Giesbrecht*. — 12° *Perronte, ou les souhaits*. — 13° *Sulmona*. — 14° *Les filles des roses*. — 15° *L'Amazone*, à Stuttgard, en 1831. — 16° Musique pour le *Faust* de Gœthe, dans la même ville, en 1832. — 17° *L'Otage*. — 18° *Aglaja*, ballet. — 19° *Zephire et Flore*, idem. — 20° *Jocko, ou le Singe du Brésil*, ballet. — 21° *Zeila*, idem. — 22° *La Cloche*

de Schiller, mélodrame sur le sujet de la célèbre ballade. — 23° *Le Sacrifice d'Abraham*, idem. — 24° *Moïse sauvé*, idem. — 25° *Frédéric le Victorieux*, idem. — 26° *Timoclée*, idem. — 27° *Le pouvoir de la chanson*, petit opéra très-remarquable. — 28° *La Génoise*, opéra en trois actes, joué à Vienne, au mois de décembre 1838. — 29° *Les Vêpres siciliennes*, à Stuttgard, en 1843. — 30° *La Rosière*, ibid. — 31° *Lichtenstein*, ibid., 1845. La plupart des opéras de Lindpaintner ont été composés sur de mauvais livrets qui ont nui au succès de la musique. — II. ORATORIOS ET MUSIQUE D'ÉGLISE. 32° *Le jeune homme de Naïm*, oratorio, dont on vante le style simple, élevé, et la beauté des chœurs, mais auquel on reproche d'être dépourvu d'expression dramatique. — 33° *Le Sacrifice d'Abraham*, différent du mélodrame. — 34° *Judas Macchabée*, oratorio de Hændel, avec une instrumentation moderne, qui a reçu beaucoup d'éloges dans quelques journaux allemands. — 35° *Herr Gott dich loben wir*, motet allemand à 4 voix et orchestre, sur un texte de Klopstock, gravé en partition à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. — 36° Chant funèbre à 4 voix d'hommes, avec 5 cors et 3 trombones ou piano *ad libitum*; Stuttgard, Zumsteeg. — 37° Messes, *Te Deum*, *psaumes*, *Pange lingua*, cantates en manuscrit. — III. MUSIQUE INSTRUMENTALE. 38° Ouverture à grand orchestre pour la tragédie intitulée *Le Paria*; Breitkopf et Hærtel. — 39° Ouverture du *Sacrifice d'Abraham*; idem, ibid. — 40° Ouvertures idem de la plupart des opéras et ballets, ibid. — 41° Ouverture solennelle pour la grande fête musicale de Halle, en 1835. — 42° Symphonie concertante pour 2 cors, op. 23; ibid. — 43° Idem pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, op. 36; Mayence, Schott. — 44° Seconde idem, op. 4; ibid. — 45° Fantaisie, variations et rondeau pour 2 cors et orchestre, op. 49; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 46° Symphonie à grand orchestre, en manuscrit. — 47° *Concertino* pour violon, op. 35; Mayence, Schott. — 48° Idem, op. 42; Leipsick, Probst. — 49° Premier quatuor pour 2 violons, alto, et basse; Leipsick, Peters. — 50° Trois grands trios pour violon, alto et violoncelle, op. 52; Leipsick, Probst. — 51° Concertos pour la flûte, op. 28 et 46; Leipsick, Breitkopf, Probst. — 52° Polonaise *idem*, avec orchestre, op. 47; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 53° Pot-pourri, op. 62; ibid. — 54° Concerto pour clarinette; Mayence, Schott. — 55° Concertinos idem, op. 19, 41; Leipsick, Breitkopf et Hærtel; Mayence, Schott. — 56° Rondo brillant idem, op. 45; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 57° Rondeau pour basson et orchestre, op. 24; ibid. — 58° Concertino pour le cor, op. 43; Leipsick, Probst. — 59° Romance et Rondeau, op. 48; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 60° Divertissement pour 2 pianos, ibid. — 61° Quelques pièces de différents genres pour piano. — IV. MUSIQUE VOCALE DE CHAMBRE. 62° Six chants pour 4 voix d'hommes, op 39; Mayence, Schott. — 63° *Die Frauen* (Les Femmes), Six chants pour 4 voix d'hommes, sur des poésies de Wagner, op. 54; Manheim, Heckel. — 64° Quelques canons, avec accompagnement de piano; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 65° Environ 50 chants et chansonnettes à voix seule, avec accompagnement de piano. Lindpainlner s'est fait dans ce genre une réputation brillante et méritée en Allemagne.

LINDSAY (THOMAS), flûtiste anglais, vivait à Londres vers 1830. On a de lui un ouvrage élémentaire pour la flûte, intitulé : *Elements of flute playing, according to the most approved principles of modern fingering. In two parts*; Londres (sans date), in-fol.

LINDSEY (CHRISTOPHE), professeur de musique à Londres, et membre du chœur de l'église de Saint-Paul vers 1780, a publié un tableau de la distance réelle des intervalles de la gamme, sous ce titre : *A Scheme shewing the distance of intervals*; Londres, Broderip, 1793, in-fol. La fille de cet artiste, connue sous le nom de *Miss Anna Lindsey*, a eu de la célébrité comme cantatrice, surtout pour les ballades écossaises. Elle a composé la chanson de *Robin Gray*, qui a obtenu un succès de vogue.

LINELLI (VENTURI), ancien luthier de Venise, vécut au commencement du seizième siècle. Il fabriquait des luths, des mandores et des violes de plusieurs espèces. Dragonetti, célèbre contrebassiste (*voyez* ce nom) a possédé un *accordo* de cet artiste; c'était une viole de la plus grande espèce, semblable à celle qu'on voit dans le tableau des *Noces de Cana*, de Paul Veronèse, et qui était montée d'un grand nombre de cordes assez serrées sur le manche, pour exécuter des accords. Cet instrument portait la date de 1514, laquelle était incrustée en écaille dans la table d'harmonie.

LING (GUILLAUME), musicien à Londres, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié de sa composition : 1° Trois sonates pour le piano avec accompagnement de flûte, op. 1; Londres, Ralfe. — 2° Duos pour deux flûtes, op. 2; Londres, Broderip. — 3° Variations pour le piano sur l'air anglais : *The Rising of the lark* (L'Ascension de l'alouette); Londres, Ralfe. — 4° Grande marche pour le piano, ibid.

LINGKE (GEORGES-FRÉDÉRIC), conseiller des mines du roi de Pologne, électeur de Saxe, se fit

recevoir en 1742 dans la société musicale fondée par Mizler. Deux ans après, il présenta à cette société un tableau des intervalles de musique, suivant un nouveau système, qui fut approuvé, et qui devint la base d'un ouvrage publié par Lingke sous ce titre : *Die Sitze der musikalischen Hauptsätze in einer harten und weichen Tonart, und wie man damit fortschreitet und ausweichet.* (Les bases des principes transcendants de la musique dans une tonalité majeure et mineure, etc.); Leipsick, Breitkopf, 1766, in-4° de 60 pages. Dans un livre plus étendu, il développa les conséquences de son système; ce livre est intitulé : *Kurze Musiklehre, in welcher nicht allein die Verwantschaft aller Tonleitern, sondern auch die jeder zukommenden harmonischen Sätze gezeigt und mit practischen Beispielen erlautert werden* (Instruction abrégée de musique, dans laquelle non-seulement l'affinité des échelles des tons, mais aussi les principes de l'harmonie propre à chacune d'elles sont expliqués, avec des exemples pratiques); Leipsick, Breitkopf, 1779, in-4° de 11 feuilles. La mort de Lingke, survenue pendant l'impression de son ouvrage, fit confier les soins de l'édition à Hiller, qui y a joint une préface. On n'a pas fait assez d'attention à la théorie de Lingke, qui n'est point exempte d'erreurs, mais où l'on trouve un aperçu de la véritable philosophie de la tonalité. On a aussi de cet amateur quelques autres petits écrits relatifs à la musique; le premier a pour titre : *Vertheidigungsschreiben an Hernn Mattheson* (Apologies adressées à M. Mattheson); Leipsick, 1753. Je ne connais ce morceau que par son titre; mais il est vraisemblable qu'il s'agit d'une critique faite par Mattheson du système tonal de Lingke. Le second opuscule est un article en réponse à une autre critique de son premier ouvrage qui avait paru dans l'*Allgemeine deutsch Bibliothek* (t. 5, n° 2, p. 12); cet article est inséré dans les *Notices hebdomadaires* de Hiller (ann. 1768, p. 321). Une réponse de l'auteur de la critique fut publiée dans le même recueil (ann. 1769, pag. 183-191), et Lingke y fit une dernière réplique divisée en trois articles (ibid., p. 363, 371, 379).

LINGKE (Jean-Théodore), né le 20 novembre 1720, surintendant à Torgau, mort en cette ville, le 10 avril 1802, dans un âge très-avancé, a rempli ses fonctions pendant cinquante-sept ans. Il possédait des connaissances étendues, particulièrement dans la littérature orientale et dans la musique. On lui doit l'invention d'un instrument auquel il a donné le nom de *Stahlspiel*, parce qu'il était composé de lames d'acier mises en vibration par le frottement.

LINKE (Jean-Georges), violoniste et compositeur, né vraisemblablement en Prusse, dans la dernière partie du dix-septième siècle, apprit la composition sous la direction de Theile, à Berlin. D'abord attaché à la chapelle royale de Prusse, il quitta cette position en 1713 pour aller à la cour de Weissenfels en qualité de maître de concert. Vers 1722 il obtint un congé pour se rendre en Angleterre, où il demeura pendant trois ans; puis il alla à Hambourg en 1725, et y fut attaché au théâtre comme chef d'orchestre. Les autres circonstances de sa vie sont ignorées. Il a écrit pour le théâtre de Hambourg un prologue en 1725, puis le *Combat de la Poésie, de la Musique et de la Peinture*, autre prologue. Le catalogue de Breitkopf (1760) indique, en manuscrit, sous le nom de ce musicien : 1° *Lungi da mio pensier*, cantate pour voix de soprano, 2 violons, viole et clavecin. — 2° *Ho una pena intorno al cor*, idem. — 3° *Credo amore*, etc. Cantate pour soprano et clavecin. Gerber possédait aussi une symphonie de Linke, en manuscrit.

LINKE (Joseph), violoncelliste et compositeur, né le 8 juin 1783, à Trachenberg, en Silésie, reçut les premières leçons de musique de son père, employé au service du prince de Hatzfeld, et administrateur de la fondation des enfants trouvés. Après la mort de celui-ci, le jeune Linke eut pour maître Oswald, successeur de son père. A l'âge de douze ans, il entra comme enfant de chœur chez les dominicains de Breslau. Hanisch, habile organiste, lui donna des leçons d'orgue et d'harmonie. Vers le même temps, il commença l'étude du violoncelle, sous la direction de Lose et de Flemming; ses progrès furent rapides, et lorsque Lose se retira de l'orchestre du théâtre, alors dirigé par Charles-Marie de Weber, Linke fut en état de le remplacer. En 1808 il prit la résolution de se rendre à Vienne, où il arriva au mois de juin. Bientôt après, le prince Rasumoffsky l'admit dans sa musique. Là, il eut le bonheur de connaître Beethoven et de recevoir ses instructions sur la manière d'exécuter sa musique; ce fut ainsi que Linke parvint à rendre, avec Schuppanzigh et Weiss, les quatuors de ce grand artiste avec une perfection qui n'a pu être égalée que difficilement par d'autres. Après huit années de séjour à Vienne, Linke accepta une place dans la musique de la comtesse Erdœdy-Niczky, en Croatie; mais il ne la garda que deux ans, et de retour à Vienne, en 1818, il entra comme violoncelliste solo au théâtre *An der Wien*. Après en avoir rempli les fonctions pendant treize ans, il a été admis

en la même qualité et comme collègue de Merk à l'orchestre de l'Opéra de la cour. Il est mort à Vienne, le 26 mars 1837. Les compositions de cet artiste qui ont été publiées sont : 1° Concerto pour violoncelle ; Vienne. — 2° Adagio et polonaise, idem, ibid. — 3° Thème varié avec acc. de quatuor, op. 3 ; Vienne, Cappi. — 4° Rondoletto, idem, ibid. — 5° Caprices sur des thèmes de Rossini, idem. — 6° Variations avec accompagnement de guitare, Vienne, Mechetti. — 7° Variations sur l'air *Schœne Minka*, avec accomp. de piano ; Vienne, Mechetti. Linke avait aussi en manuscrit des thèmes styriens variés avec orchestre, et des *Souvenirs de la Croatie*.

LINLEY (Thomas), compositeur anglais, était fils d'un charpentier, et naquit vers 1735, dans le comté de Gloucester. Il avait embrassé la profession de son père. Son état le fit un jour appeler pour travailler chez le duc de Bedfort, à Bodmiston ; là, il eut occasion d'entendre Chilcot, alors organiste à Bath, qui chantait et jouait du clavecin. Le plaisir que lui fit cette musique le décida à déclarer à son père qu'il ne voulait plus être charpentier, et qu'il serait musicien ; puis il se rendit à Bath, et y devint l'élève de Chilcot. Paradies, ou plutôt *Paradisi*, compositeur instruit de l'école de Naples, compléta son éducation musicale, vers 1768, en lui donnant des leçons d'harmonie et de contrepoint. Fixé à Bath comme professeur de chant, Linley s'y était marié, et avait eu douze enfants, parmi lesquels on a distingué deux fils et deux filles. L'une de celles-ci, citée pour sa beauté sous le nom de *la vierge de Bath*, devint à l'âge de seize ans la première femme du célèbre Sheridan. En 1775, Linley fit un voyage à Londres pour faire représenter au théâtre de Covent-Garden un opéra-pastiche, intitulé *The Duenna* (La Duègne), dans lequel il avait placé de jolis airs. Le succès de cet ouvrage le décida à se fixer à Londres, et dans la même année il quitta Bath avec sa famille. Au mois d'avril 1776, il écrivit pour Covent-Garden *Le Camp*, mélodrame mêlé de chant. Peu de temps après il acheta, en société avec Sheridan, la part de Garrick, dans l'entreprise du théâtre de Drury-Lane, pour la somme de trente-cinq mille livres sterling (environ huit cent mille francs). Dans cette association, Linley fut chargé de la direction de toute la musique, et pendant plus de quinze ans il donna des preuves d'habileté dans l'exercice de ses fonctions. Le nombre d'opéras, de drames et de ballets qu'il écrivit aussi pour le théâtre de Drury-Lane est considérable. Il mourut à Londres, le 19 novembre 1795, et fut inhumé dans l'église de Wells, près de ses filles, Mmes Sheridan et Tickell, qui l'avaient précédé dans la tombe. Il serait difficile de rassembler aujourd'hui les titres de toutes les pièces dont Linley a composé ou arrangé la musique ; on connaît ceux-ci : 1° *The Duenna* (La Duègne), opéra-comique représenté à Covent-Garden, en 1775, gravé en partition réduite pour le piano ; chez Broderip. — 2° *Le Camp*, mélodrame ; ibid., 1776. — 3° *Le Carnaval de Venise*, opéra-comique, à Drury-Lane, 1781, gravé pour le piano ; Londres, Broderip. — 4° *Gentle Shepherd* (Le pâtre bien né), pastorale ; *ibid.*, 1781. — 5° *The Triumph of mirth* (Le Triomphe de la joie) ; ibid., 1782. — 6° *The Spanish Maid* (La jeune Espagnole) ; ibid., 1783. — 7° *Selima and Azor* (Selime et Azor), opéra-comique, ibid., 1784, gravé en partition pour le piano, chez Broderip. — 8° *Tom Jones*, opéra-comique, ibid., 1785, en partition pour le piano, ibid. — 9° *Spanish Rivals* (Les Rivaux espagnols), opéra-comique, 1785. — 10° *Strangers at home* (Les Etrangers chez eux), opéra-comique, ibid., 1786 ; en partition pour le piano, ibid. — 11° *Love in the East* (L'Amour dans l'Orient), opéra-comique, ibid., 1788. — 12° *Robinson Crusoe*, pantomime. — 13° *Le Mendiant*, opéra-comique, ibid., 1787 : un des meilleurs ouvrages de cet artiste. Parmi ces compositions, *Le Carnaval de Venise* et *Selima et Azor* se font particulièrement remarquer par l'originalité de la mélodie. Les airs de Linley ont en général une grâce et une mélancolie tendre qui les placent au premier rang parmi les compositions anglaises de ce genre. On cite comme des modèles un recueil de six élégies qu'il a publié en 1792. Après sa mort, il a paru un recueil de ses compositions posthumes et de celles de son fils aîné, consistant en *glees*, chansons, madrigaux, élégies et cantates ; Londres, Preston, 2 volumes in-folio.

LINLEY (Thomas), fils aîné du précédent, naquit à Bath, en 1756. Ses dispositions pour la musique étaient si précoces, qu'à l'âge de huit ans il exécuta un concerto de violon dans un concert public. De si rapides progrès firent croire qu'il était destiné à devenir un artiste de premier ordre, et son père l'envoya à Londres pour achever son éducation musicale sous la direction de Boyce. En 1770, il se rendit à Florence pour continuer ses études de violon près de Nardini, qui le prit en affection et eut pour lui les soins d'un père. Ce fut dans cette ville que le jeune Linley, alors âgé de quatorze ans, se lia d'amitié avec Mozart, qui avait aussi le même âge. De retour à Bath en 1772, il se fit entendre avec succès dans les concerts et les oratorios dirigés par son père. Dans l'année sui-

vante, il écrivit à grand orchestre et avec chœur l'antienne *Let God arise*, qui fut exécutée à la cathédrale de Worcester, le 8 septembre 1773. Associé dès ce moment aux travaux de son père, il écrivit l'ouverture, un air de l'introduction, une sérénade et le finale du premier acte de *La Duègne*, opéra-comique représenté à Covent-Garden, en 1775. L'année suivante il ajouta à *La Tempête* de Shakspeare un chœur d'esprits conjurant l'orage, et quelques autres morceaux. Cette musique fut exécutée sous sa direction à Drury-Lane, et obtint un brillant succès. Mais le plus beau de ses ouvrages fut une ode intitulée *The Witches and Fairies of Shakpeare* (Les Sorcières et les fées de Shakspeare), qu'il fit entendre au même théâtre, en 1776. Suivant les biographes anglais, les beautés de cette composition, où l'on trouvait une ouverture, des chœurs, duos, airs, etc., n'étaient point inférieures aux plus belles productions de Mozart et de Purcell (!). Après cet ouvrage, le jeune Linley ajouta des instruments à vent à l'ancienne partition de *Macbeth*, et composa un oratorio intitulé *The Song of Moses*, qui fut exécuté à Drury-Lane. De si beaux commencements annonçaient une brillante carrière d'artiste; malheureusement une fin prématurée ne permit pas de voir réaliser de si belles espérances. Dans une promenade sur l'eau, que Linley faisait avec quelques amis, la barque chavira, et il se noya, le 7 août 1778, à l'âge de vingt-deux ans. Quelques pièces de sa composition ont été publiées avec les œuvres posthumes de son père, en un recueil, chez Preston.

LINLEY (William), le plus jeune des enfants de Thomas Linley, et frère du précédent, naquit à Bath, en 1771. Il commença ses études à l'école de Harrow, puis alla les terminer à la maîtrise de Saint-Paul de Londres. Son père ne le destinait point à la profession de musicien, mais il voulait que tous ses enfants eussent une connaissance approfondie de la musique, et le jeune Linley fut placé sous la direction d'Abel, qui lui enseigna le contrepoint. On le destinait à la carrière militaire; Sheridan le présenta au duc de Kent, qui l'accepta pour aide de camp; mais Fox, ami de sa famille, lui ayant offert un emploi plus avantageux dans l'Inde, il partit pour Madras en 1790. La fâcheuse influence du climat de cette colonie sur sa santé l'obligea à retourner en Angleterre en 1795. Pendant son séjour à Londres à cette époque il écrivit la musique de deux opéras-comiques intitulés : *The Honey Moon* (La Lune de miel), et *Le Pavillon*. Ces ouvrages furent représentés au théâtre de Drury-Lane, ainsi que les pantomimes *Arlequin captif*, ou *le feu magique*, et *The Vortiger* (Les Tourbillons), que Linley écrivit en 1796. Rappelé dans l'Inde en 1800, et ne voulant plus y retourner, il donna sa démission des places de payeur provincial de Vellore et de sous-trésorier du fort Saint-Georges. Depuis lors, Linley a vécu alternativement à Bath et à Londres. Il est mort en cette dernière ville, le 6 mai 1835, dans la soixante-quatrième année de son âge. Un recueil de *glees* assez médiocres, de sa composition, avait été publié en 1799, chez Preston; mais Birchall en a publié, en 1809, une autre suite, où l'on remarque autant de grâce dans la mélodie que d'élégance dans l'accompagnement; et depuis lors il en a paru deux autres recueils, également estimés. Linley a laissé en manuscrit beaucoup d'antiennes et d'autre musique d'église qui a été souvent exécutée à l'abbaye de Bath. On lui doit une publication fort intéressante pour l'histoire de l'art; elle consiste en un recueil de toute la musique écrite en Angleterre par les meilleurs artistes de toutes les époques pour les pièces de Shakspeare, avec une préface et de bonnes remarques historiques. Ce recueil a pour titre : *Shakspeare's Dramatic Songs, in two volumes, consisting of all the songs, duets, trios, and choruses in character, as introduced by him in his various dramas; the Music partly new and partly selected, with new Symphonies and accompaniments for the piano-forte, from the works of Purcell, Fielding, Dr. Boyce, Nares, Arne, and Cooke, MM. J. Smith, J.-S. Smith, Th. Linley Jun. and R.-J.-S. Stevens; to which are prefixed a general introduction of the subject, and explanatory remarks to each play*; Londres, Preston, 1816, 2 vol. in-fol.

LINLEY (François), né en 1774, à Doncaster, dans le duché d'York, était aveugle de naissance. Malgré sa cécité, ses parents, dont la position n'était point aisée, voulurent lui donner un état qui pût le faire vivre indépendant, et ils le mirent sous la direction de Miller, organiste de Doncaster, et auteur connu de plusieurs ouvrages concernant l'harmonie. Après avoir terminé ses études de musique sous ce maître, Linley se rendit à Londres, où il obtint la place d'organiste de la chapelle de Pentonville, après avoir vaincu quinze compétiteurs dans un concours. Peu de temps après, il devint l'époux d'une jeune dame, aveugle comme lui, et qui possédait des biens considérables. Une fâcheuse fantaisie poussa Linley à se faire éditeur de musique; ses affaires se dérangèrent, il fut poursuivi, et sa femme l'abandonna dans cette triste

situation. Ses amis lui donnèrent alors le conseil d'aller en Amérique pour y tirer parti de ses talents. Il y fut, dit-on, bien accueilli; néanmoins, il n'y resta pas longtemps. De retour en Angleterre vers le milieu de 1799, il mourut, à Doncaster, au mois d'octobre de l'année suivante, a l'âge de vingt-six ans. Ce musicien avait de l'instruction et a laissé quelques bons ouvrages. On connaît sous son nom : 1° Trois sonates pour le piano avec accompagnement de flûte, op. 1; Londres, Longmann et Broderip. — 2° Sonate, *idem*, n° 40 du journal des pièces de clavecin, *ibid*. — 3° *Introduction of the organ* (Introduction à l'art de jouer de l'orgue); Londres, Ra'fe, in 4°. — 4° *Organ pieces, interludes, fugues*, etc. (Collection de pièces, préludes et fugues pour l'orgue, etc.), op. 6, Londres; chez l'auteur. — 5° Plusieurs suites de solos et de duos pour flûtes. Gerber, Liebtenthal et M. F. Becker, ainsi que le Dictionnaire universel de musique publié par Schilling, ont pris tous les Linley l'un pour l'autre, et les ont même confondus avec le violoncelliste Lindley.

LINTANT (C.), violoniste et guitariste, né à Grenoble, en 1758, fit ses premières études de musique dans sa ville natale, puis alla jeune à Paris, où il reçut des leçons de violon de Bertheaume. Il eut pour maître de guitare Benoît Pollet, qui jouissait alors de quelque réputation. Après le départ des chanteurs italiens du théâtre Feydeau, Sageret ayant pris la direction de ce théâtre, Lintant, qui était son beau-frère, y entra comme premier violon, sous la direction de Laboussaye et de Blasius; mais la faillite de Sageret, quelques années après, lui fit perdre cette place. Il vécut quelque temps à Paris en donnant des leçons de guitare. Vers 1810, il se fit entrepreneur de théâtres dans les départements : en dernier lieu, il eut la direction du théâtre de Grenoble. Il est mort en cette ville, le 17 mars 1830, à l'âge de soixante-douze ans. Cet artiste a publié de sa composition : 1° Trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, op. 1; Paris, G. Gaveaux. — 2° Trois idem, liv. 2, op. 4, Paris, Carli. — 3° Trois duos pour 2 violons, op. 7; Paris, Érard. — 4° Trois duos pour deux guitares, Paris, Naderman. — 5° Trois grandes sonates pour guitare et violon; Paris, Porro. — 6° Sonates progressives pour guitare et alto; Paris, Frey. — 7° Plusieurs recueils d'airs variés et de petites pièces pour guitare. — 8° Méthode suivie d'un abrégé des principes des accords fondamentaux pour apprendre à faire un accompagnement; Paris, G. Gaveaux. — 9° Plusieurs recueils de romances avec accompagnement de guitare; Paris, Janet.

LINUS, né à Chalcis, dans l'île d'Eubée, fut selon les fables grecques, fils d'Apollon et de Terpsichore ou d'Euterpe. Plutarque, d'après Héraclide de Pont, lui attribue l'invention des chants plaintifs. Il passait pour avoir été le maître de musique d'Orphée, de Thamyris et d'Hercule. On dit qu'il reçut d'Apollon la lyre à trois cordes; mais lorsqu'il voulut perfectionner cette invention, en substituant aux cordes de lin celle de boyau, beaucoup plus harmonieuses, le dieu, irrité, lui ôta la vie. Le tombeau de Linus était honoré à Thèbes dans une fête lugubre, appelée *Manéros* (1), où l'on exécutait des chants plaintifs qui portaient son nom. Dans le vrai sens mythologique, *Linos* ou Linus était l'incarnation grecque de la musique.

LIPAWSKY (Joseph), pianiste et compositeur, naquit à Hohenmauth, en Bohême, le 22 février 1772. Avant l'âge de sept ans il commença l'étude de la musique, d'abord à Rokenitz, ensuite à Bernwald, près de Glatz. En peu de temps il surpassa tous ses condisciples. Son goût passionné pour la musique lui faisait désirer de se livrer uniquement à l'étude de cet art; mais ses parents exigèrent qu'il entrât dans un collége pour apprendre la langue latine. Il suivit d'abord les classes inférieures à Leutomischel; puis il acheva ses humanités à Kœniggratz. Ce fut dans ce lieu qu'il eut pour maître de clavecin et d'orgue l'habile organiste Haas. Après avoir achevé son cours de philosophie à Prague, il se rendit à Vienne pour étudier le droit; mais il ne tarda pas à renoncer à cette science, et à se livrer sans réserve à son penchant pour la musique. Pasterwitz, savant moine bénédictin, lui enseigna la composition, et ses liaisons d'amitié avec Mozart et Wanhall achevèrent de perfectionner son goût. Comme pianiste et comme compositeur, il se fit en peu d'années une brillante réputation. Pendant deux ans, il fut attaché à la famille du comte Telcky, comme professeur de piano; ce seigneur lui fit ensuite obtenir un emploi dans la cour des comptes. Lipawsky mourut à la fleur de l'âge, le 7 janvier 1810. On connaît sous le nom de cet artiste : 1° *Der gebesserte Hausteufel* (Le Démon domestique corrigé), imitation de l'opéra français *Le Diable à quatre*. Cet ouvrage a été représenté à Kornenbourg, au bénéfice des pauvres et des orphelins. — 2° *Die Nymphen der Silberquelle* (Les Nymphes de la Source argentée), opéra joué avec succès au théâtre Schika-

(1) L'origine égyptienne de ce mot (Μανέρως) est évidente; les chants lugubres des fêtes d'Isys cherchant le corps de son fils s'appelaient de ce nom.

neder, à Vienne. — 3° *Bernadone*, opéra représenté à Prague. — 4° Sonate pour piano et violon; Prague, Wedlmann, 1798. — 5° Idem, op. 9; ibid. — 6° Grande sonate pour piano, violon et violoncelle, op. 18; ibid. — 7° Idem, op. 11; Vienne, Steiner (Haslinger). — 8° Grande sonate pathétique pour piano seul, op. 27; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 9° Grande sonate idem, op. 32; Vienne, Haslinger. — 10° Trois *andante* pour piano seul, op. 19; ibid. — 11° Rondos idem, op. 23 et 30; ibid. — 12° Fugue sur la marche des *Deux Journées*, de Cherubini, op. 24; ibid. — 13° Six fugues pour piano seul, op. 29; ibid. — 14° Beaucoup de thèmes variés, polonaises, menuets, etc.

LIPINSKI (Charles) (1), violoniste célèbre, est né à Radzyn, en Pologne, au mois de novembre 1790. Son père, amateur distingué de musique, lui enseigna les premiers éléments de cet art à l'âge de six ans, et fut le seul maître que Charles Lipinski eut jamais. Ses progrès furent rapides; mais ils furent interrompus par les études littéraires qu'on lui fit faire. Le premier instrument qu'il étudia fut le violoncelle; en peu de temps il parvint à jouer sur cet instrument les concertos de Romberg. Son ami M. Ferdinand Kremes, employé du gouvernement à Lemberg, amateur distingué et violoncelliste remarquable, l'encourageait dans ses efforts et faisait avec lui de la musique. Plus tard, Lipinski abandonna le violoncelle pour le violon, sans autre maître que lui-même, et se proposant principalement d'atteindre dans son jeu la plus grande puissance de son possible. Ses études constantes lui firent résoudre ce problème. Même à la fin de sa carrière, la bravoure dans les traits difficiles et l'ampleur du son étaient les qualités les plus remarquables de son talent. Il n'était âgé que de vingt-deux ans lorsqu'on le choisit, en 1812, pour chef d'orchestre du théâtre de Lemberg: il en remplit les fonctions pendant deux ans, et compléta de cette manière son instruction musicale, en dirigeant l'exécution des meilleurs opéras allemands, italiens et français. Pendant ce temps, son talent d'exécution acquit tout son développement et prit toute la largeur qui est son caractère distinctif. En 1814, l'annonce qu'il lut dans les journaux de l'arrivée de Spohr à Vienne le décida à s'y rendre pour entendre ce maître, dont le jeu lui plut, dit-on, beaucoup. De retour à Lemberg, il donna sa démission de chef d'orchestre du théâtre pour se livrer en liberté à la culture de son talent et pour donner des concerts. C'est aussi à cette époque qu'il écrivit ses premières compositions publiées à Leipsick. Fink, qui a donné sur Lipinski une notice assez étendue dans le Lexique universel de musique publié par Schilling, rapporte qu'en 1817 le violoniste polonais ayant appris que Paganini commençait à fixer sur lui l'attention publique, partit pour l'Italie, dans le seul but de l'entendre, donnant des concerts sur sa route et jusque dans le nord de l'Italie; qu'il entendit Paganini à Plaisance, et qu'il lui fut présenté; que le célèbre artiste génois lui proposa de jouer des symphonies concertantes dans des concerts publics, et que tous deux y brillèrent à un égal degré. Dans la première édition de la *Biographie universelle des musiciens*, j'ai élevé des doutes sur ce fait, parce qu'en 1817 Paganini était malade à Rome; mais suivant l'explication qui m'a été donnée par M. Gustave-Charles Lipinski, fils du virtuose, la contradiction ne provient que d'une faute d'impression dans la date donnée par Fink. En réalité, Lipinski a joué dans deux concerts à Plaisance avec Paganini; les affiches originales qui sont en la possession de M. Gustave-Charles Lipinski et qui ont été communiquées à M. Furstenau, artiste de la chapelle royale de Dresde, en sont une preuve sans réplique.

De retour en Allemagne, Lipinski y donna des concerts dans plusieurs villes, puis retourna à Lemberg, où il était en 1823. Vers la fin de la même année il se fit entendre à Kiew, où il obtint de brillants succès. En 1825 il était à Pétersbourg; il y donna, au mois de juin, un concert dans la grande salle de la redoute, où avant lui aucun artiste ne s'était fait entendre. Liszt est le seul qui après lui ait tenté cette épreuve avec succès. A l'époque du couronnement de l'empereur Nicolas à Varsovie, et dans le moment même où Paganini donnait des concerts avec son succès accoutumé, Lipinski en donna un le 5 juin au grand théâtre, et y excita l'enthousiasme de manière à soutenir le parallèle avec son prodigieux émule dans l'opinion publique. On peut voir dans la Gazette de Berlin rédigée par Voss (juin et juillet 1829) des relations de ce concert et de l'effet produit par l'artiste polonais. On retrouve celui-ci à Leipsick et à Francfort en 1835. Dans l'année suivante il fit un voyage à Paris et à Londres. De retour en Allemagne, il se rendit à Vienne, et y donna, pendant les mois de mai et juin 1837, dans la grande salle de la redoute, quatre concerts, où son talent produisit la plus vive impression. Il ne s'éloigna de cette ville que pour retourner à Lemberg, où il ne s'arrêta que

(1) Les corrections faites ici à l'égard de quelques faits concernant la vie du célèbre violoniste et compositeur Charles Lipinski m'ont été indiquées par son fils, M. Gustave Charles Lipinski, docteur en droit, à Dresde.

quelques mois, puis il traversa la Pologne et entreprit son second voyage en Russie. Pendant l'hiver de 1838-1839, il se fit entendre de nouveau à Pétersbourg et à Moscou, où il donna plusieurs concerts au grand théâtre de l'Opéra impérial. Le 1er juillet 1839 il se fixa à Dresde en qualité de premier maître de concerts de la cour et de la chapelle royale de Saxe. A l'époque de mon premier séjour à Dresde (1849), je fis la connaissance de cet artiste intéressant, et je le trouvai plein de feu et d'enthousiasme pour l'art, bien qu'il touchât à sa soixantième année. En 1854, le feu roi Frédéric-Auguste le nomma chevalier de l'Ordre d'Albert de Saxe, en récompense de son mérite et de ses services.

Les compositions publiées de Lipinski sont : 1° Variations pour violon et orchestre, op. 5; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Deux polonaises idem, op. 6; ibid. — 3° Rondo *alla polacca*, idem, op. 7; ibid. — 4° Sicilienne variée pour violon et quatuor, op. 3; Leipsick, Peters. — 5° Variations idem, op. 4; ibid. — 6° Trois polonaises idem, op. 9; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 7° Trio pour 2 violons et violoncelle, op. 8; ibid — 8° Deux caprices pour violon seul, avec accompagnement de basse, op. 2; Leipsick, Peters. — 9° Trois idem, op. 10; Leipsick, Probst. — 10° Trio pour deux violons et violoncelle, op. 12; Leipsick, Peters. — 11° Variations avec accompagnement de piano, op. 11 et 15; ibid. — 12° Rondo *alla polacca* avec piano, op. 13; Vienne, Haslinger. — 13° Rondo de concert pour violon et orchestre, op. 18; Leipsick, Peters. — 14° Rondo *alla polacca* idem, op. 17; ibid. — 15° 1er Concerto idem (en *fa* dièse mineur) op. 14; ibid. — 16° Concerto militaire idem (en *ré*), op. 21; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 17° 3ème concerto idem (en *mi* mineur), op. 24; Leipsick, Hofmeister. — 18° Variations idem sur la cavatine du *Barbier de Séville* (Ecco ridente il cielo), op. 20; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 19° Variations de bravoure idem (en *ré*), op 22; Leipsick, Peters. — 20° *Adagio elegiaco* à l'usage des concerts idem (en *mi*) : Berlin, Schlesinger. — 21° Fantaisie et variations idem sur des motifs des *Huguenots* (en *mi*), op. 26; ibid. — 22° *Réminiscences des Puritains*, grande fantaisie idem, op. 28; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 23° 4ème concerto idem (en *la*), op. 32; Leipsick, Hofmeister. — 24° Fantaisie idem (sur des motifs de de l'opéra de Steffani : *Les Cracoviens*), op. 33; ibid. — 25° Trois caprices pour violon seul, op. 29; Hambourg, Schuberth. On doit aussi à Lipinski une intéressante collection de chants populaires de la Galicie (ancienne *Petite Pologne*), au nombre de 169, avec accompagnement de piano : Cette publication, faite avec le savant littérateur polonais Venceslas Zalewski, a pour titre : *Piesni polskie i ruskie ludu Galicyiskiego z musyka instrumentowana*; Lemberg, Piller, 1834, 2 vol. gr. in-8°.

LIPOWSKI (Thadée-Ferdinand), né à Saint-Martin en Bavière, le 28 décembre en 1738, commença ses études à Passau, puis suivit à Salzbourg des cours de philosophie, de mathématiques et de droit. Son éducation musicale se fit en même temps que son éducation littéraire et scientifique; il apprit en peu d'années à bien jouer du clavecin, du violon et du basson. Le violon fut surtout l'instrument qu'il cultiva avec succès. Léopold Mozart, père de l'immortel compositeur, lui enseigna aussi l'harmonie et le contrepoint. Son premier ouvrage fut un opéra en langue latine, intitulé : *Musæ in Parnasso Salisburgensi*. Les étudiants de l'université le représentèrent en 1759, pour la fête du prince évêque. L'année suivante Lipowski alla terminer son cours de droit à l'université d'Ingolstadt. De retour à Munich, il s'y fit connaître par son talent distingué sur le violon En 1763, il fut nommé conseiller de justice à Weissensteig, en Souabe (maintenant au royaume de Wurtemberg). Il y avait en ce lieu un chapitre de chanoines séculiers de Saint-Cyriaque, où se trouvaient beaucoup de bons musiciens et un chœur bien organisé; cette circonstance excita le zèle le Lipowski, qui écrivit en peu d'années des messes, litanies, offertoires, symphonies, concertos, quatuors, trios, etc. Dans un voyage qu'il fit à Munich il joua un concerto de violon chez le prince électoral Maximilien III, qui, charmé de son talent, le fit nommer conseiller de la cour à Munich et administrateur des droits de brasserie; mais au moment où il allait prendre possession de ses nouveaux emplois, une fièvre cérébrale le conduisit au tombeau, le 18 mars 1767. Peu de jours avant sa mort, il avait achevé une messe de *Requiem*, qui fut exécutée à ses obsèques, et dont le manuscrit a été conservé au chapitre de Saint-Cyriac.

LIPOWSKI (Félix-Joseph), fils du précédent, né à Weissensteig, en 1765, s'est fait connaître comme un des écrivains les plus féconds de la Bavière. Il s'est exercé sur toutes sortes de sujets, mais surtout sur des points d'histoire, de littérature, d'arts et de sciences, relatifs à son pays. Fixé à Munich dès son enfance, il y a publié tous ses ouvrages. Le premier a paru en 1794; le dernier en 1831. Au nombre de ses écrits, on trouve un dictionnaire historique des musiciens de la Bavière, intitulé : *Baierische Musik-Lexikon*; Munich, Giel, 1811, 1 vol. in-8°. Ce livre paraît avoir été fait avec précipitation; néanmoins

on y trouve quelques renseignements utiles.

LIPPARINI (LE P. GUILLAUME), moine augustin, né à Bologne, vers la fin du seizième siècle, fut maître de chapelle de l'église cathédrale de Como. Il vivait encore en 1637, car il publia dans cette année son œuvre quatorzième. On connaît sous son nom : 1° *Il primo libro de motetti a 7, 8 e 15 voci*; Venezia per il Roveri, 1609, in-4°. — 2° *Madrigali a cinque voci*; ibid., 1614 — 3° *Messe a 8 e 9 voci*; ibid. — 4° *Letanie della B. Virgine a 1, 2, 3 voci con il basso per l'organo*; ibid, 1623, in-4°. — 5° *Sacri laudi a 3, 4, 5, 8 voci*, op. 12; Venezia, per il Vincenti, 1634, in-4°. — 6° *Sacri concerti a 1, 2, 3, 4 voci con letanie e sonate*, op. 13; ibid., 1635, in-4°. — 7° *Salmi concertati a 8 voci con l'organo*, op. 14; ibid., 1637, in-4°. — 8° *Sacri concerti a 4, 5, 6, 8, 10 voci*. lib. 2; ibid, 1637, in-4°.

LIPPIUS (JEAN), docteur et professeur de théologie à Strasbourg, né dans cette ville, le 24 juin 1585, étudia d'abord à l'université de Wittenberg, puis à Jéna, et enfin à Giessen, où il fut gradué docteur. Il mourut à Spire, le 24 septembre 1612, au retour d'un voyage qu'il avait fait à Giessen, et lorsqu'il allait prendre possession de sa chaire dans sa ville natale. Lippius soutint à Wittenberg une thèse sur la théorie des intervalles de la gamme, qui a été imprimée sous le titre de : *Disputatio de musica*, Wittebergæ, 1609, 8 pages in-4°. Cette dissertation fut suivie de deux autres sur le même sujet, imprimées dans la même ville, en 1609 et 1610. La deuxième dissertation forme deux feuilles et demie, et la troisième, quatre feuilles. Lippius les réunit ensuite, et les publia, lorsqu'il était à l'université de Jéna, avec le titre suivant : *Themata musica, ut multis forte paradoxa, ita hoc maxime sæculo notanda et a Musophilis publice discutienda atque explicanda, exhibens*. Jéna, 1610, in-4°. Il y établit que la musique n'est point une science métaphysique (*Musica non est scientia metaphysica*), et qu'elle n'est pas précisément physique, parce que le son, bien que chose naturelle, n'est pas un corps : *donc* (ajoute-t-il) *elle est mathématique*. Cette opinion erronée a été reproduite après Lippius par la plupart des géomètres. Il y ajouta ensuite un supplément intitulé : *Themata foulem omnium errantium musicorum operantia, etc.*, Jéna, 1611, in-4°. Il est vraisemblable que cette dernière dissertation est la même qui est citée par Walther dans son Lexique de musique sous le titre : *Breviculum errorum musicorum veterum et recentiorum*. Toutes ces pièces sont de la plus grande rareté; mais nul doute que toute la doctrine qu'elles renferment a été reproduite par Lippius dans son livre intitulé : *Synopsis musicæ novæ omnino veræ atque methodicæ universæ, in omnis sophiæ prægustum παρέργως; inventæ, disputatæ et propositæ omnibus philomusis*; Strasbourg, Paul Ledertz, 1612, in-8°. L'épître dédicatoire est datée du dimanche de *Lætare* 1612. A la fin de l'ouvrage, on trouve huit vers à la louange de Lippius, par Calwitz ou Calvisius. Le livre de Lippius est une doctrine complète des proportions musicales et de la théorie mathématique de la musique. On peut le considérer comme un bon ouvrage pour le temps où il a été écrit. Gerber a fait une de ses bévues ordinaires en disant que la première édition de ce livre a paru en 1592, quoiqu'il eût donné lui-même la date de 1585 pour celle de la naissance de Lippius; en sorte que ce savant aurait été âgé de sept ans lorsqu'il aurait publié son livre. On a aussi de Lippius un écrit intitulé : *Philosophiæ veræ ac sinceræ in quibus continentur : 1° Præparatio per musicam, 2° Perfectio interior realis per metaphysicam, rationalis per logicam, exterior realis per ethicam, etc.*; Strasbourg, 1612, in-8°. Erfurt, 1614, in-12. Ce qui concerne la musique dans cet ouvrage forme cinq feuilles d'impression.

LIPPRAND (JEAN), organiste à Rudolstadt, vers le milieu du dix-septième siècle, a mis en musique à quatre voix une ode funèbre sur la mort du fils du bourgmestre de cette ville. Elle est imprimée à la suite d'un éloge historique de ce jeune homme; Rudolstadt, 1669, in-4°.

LIROU (JEAN-FRANÇOIS ESPIC, chevalier DE), né à Paris, en 1740, entra dans les mousquetaires du roi, et fut décoré de la croix de Saint-Louis. Amateur passionné de musique et de poésie, il composa la *Marche des mousquetaires*, qui fut exécutée pour la première fois à la revue de la plaine des Sablons en 1767, et qui a continué d'être jouée à la tête de ce corps jusqu'à la révolution de 1789. Louis XV paraissait avoir du goût pour ce morceau, et demandait souvent la marche de son mousquetaire. M. de Lirou écrivit aussi les livrets de plusieurs opéras, entre autres *Diane et Endymion*, mis en musique par Piccinni, et représenté à l'Opéra, en 1784, *Théagène et Chariclée*, et *Jason*, présentés au jury du même théâtre, mais non reçus. L'ouvrage le plus important du chevalier de Lirou est un livre intitulé : *Explication du système de l'harmonie, pour abréger l'étude de la composition, et accorder la pratique avec la théorie*; Londres (Paris), 1785, 1 vol. in-8° L'auteur de cet ouvrage est le premier écrivain français qui, dans un livre sur l'harmonie, se soit séparé

complétement du système de la basse fondamentale de Rameau, pour chercher les lois de succession des accords dans les rapports de tonalité, qui sont en effet les bases certaines de toute musique. Malheureusement les idées de Lirou manquaient de netteté à l'égard de ce criterium de la science. Au lieu de chercher le principe de la tonalité des sons par ordre de succession, il a pris son point de départ dans la résonnance harmonique des corps sonores, supposée uniforme. *Ut*, dit-il, produit *mi*, *sol*; *sol* engendre *si*, *ré*; de plus, *ut* peut être considéré comme quinte de *fa*, d'où *fa*, *la*, *ut*. Ainsi, *ut* étant placé comme intermédiaire, on trouve dans les résonnances harmoniques de *fa*, d'*ut*, et de *sol*, la suite de sons *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, qui renferme tous les intervalles de notre gamme majeure, et qui correspondent au deux tétracordes de la musique grecque *mi*, *fa*, *sol*, *la*; *si*, *ut*, *ré*, *mi*. Et parce que par un procédé tout arbitraire et mécanique il est parvenu à trouver les notes qui composent la gamme, il croit avoir une tonalité, et se persuade qu'il ne s'agit que de changer la disposition de ces notes, en commençant par *ut* au lieu de *mi*. Il ne sait pas que toute la difficulté est précisément dans la détermination de la première note de l'échelle. Arrivé à ce résultat, il dispose les notes en un cercle qui lui représente les deux progressions ascendante et descendante *ut*, *mi*, *sol*, *si*, *ré*, *fa*, *la*, et *ut*, *la*, *fa*, *ré*, *si*, *sol*, *mi*, qu'il considère comme bases de toutes les constructions d'accords, de toutes les successions harmoniques, des modes et de la modulation. L'exposé de ce début du système suffit pour indiquer ce qu'on doit attendre d'une théorie d'harmonie fondée sur de telles bases. Le chevalier de Lirou est mort à Paris, en 1806, d'une goutte remontée.

LIS (Charles-Auguste), compositeur amateur, naquit à Bruxelles, le premier juillet 1784. Fils d'un riche négociant de cette ville, il était destiné à suivre la carrière du commerce; mais des spéculations malheureuses de son père ayant anéanti sa fortune, Charles Lis fut obligé d'accepter une place dans l'administration des finances du royaume des Pays Bas, et alla à Amsterdam occuper cet emploi, depuis 1814 jusqu'en 1831. De retour à Bruxelles, après la révolution qui sépara la Belgique de la Hollande, il entra dans les bureaux du ministère des finances, et il y fut employé jusqu'à sa mort, qui arriva le 28 juin 1845. Lis avait appris la musique dans son enfance : dès l'âge de vingt ans il composa des romances charmantes, qui eurent un succès de vogue. Parmi ces pièces légères on remarque celles qui commencent par ces mots : *Portrait charmant, portrait de mon amie*; *Fleuve du Tage*; *Non, je ne l'aime pas*, etc. On trouve une notice sur cet amateur distingué, par M. Arthur de Mornay, dans le *Nécrologe universel du dix-huitième siècle* (Paris, année 1846, in-8°).

LISCOVIUS ou **LISKOVIUS** (Charles-Frédéric-Salomon), docteur en médecine et médecin praticien à Leipsick, est né dans cette ville, le 8 novembre 1780. Il a publié une dissertation concernant la théorie de la voix, sous ce titre : *Dissertatio philologica sistens theoriam vocis*; Leipsick, 1814, in-8° de 70 pages. Dans la même année, il en a donné une traduction allemande intitulée : *Thorie der Stimme*; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, in-8° de 106 pages, avec une planche représentant les détails de l'appareil vocal. Dans ce petit ouvrage, Liscovius se livre à l'examen des théories de la voix humaine de Ferrein, de Chladni, de Cuvier et de Burdach; puis il présente son propre système, qui consiste à considérer l'organe comme produisant de certains sons par l'action de ce que Ferrein a appelé les *cordes vocales*, c'est-à-dire par les ligaments de la glotte, et d'autres par le brisement de l'air sur les bords de l'ouverture du larynx. Il examine avec soin les divers phénomènes du mécanisme de la voix, dans la parole et dans le chant, les causes probables de la diversité qu'on remarque dans cet organe, et les influences auxquelles il est soumis. Il traite aussi de la voix chez les oiseaux et les animaux amphibies; enfin, la dernière partie de l'ouvrage est relative à l'hygiène de la voix. Une analyse de la dissertation de M. Liscovius par le docteur Hellwig a été donnée dans les volumes 16e et 18e de la Gazette musicale de Leipsick. Liscovius a publié aussi des remarques sur l'hypothèse physico-acoustique de Gottfried Weber, concernant la voix humaine, dans le 4e volume de l'écrit périodique intitulé *Cæcilia*, p. 161-166.

LISSIEUX (...), facteur d'instruments à vent, établi à Lyon, vers 1660, était renommé pour la bonté de ses musettes et de ses hautbois (voyez le *Traité de la Musette*, de Borjon, page 39).

LISTE (Antoine), chanteur, pianiste et compositeur, né à Hildesheim, en 1774, fit ses études à Vienne, et fut, dit-on, d'abord élève de Mozart, puis d'Albrechtsberger. En quittant l'école de ce dernier, il entra chez le comte Westphal en qualité de maître de musique de la famille de ce seigneur. En 1804 il vivait sans emploi à Heidelberg; c'est là qu'il commença à se faire connaître par deux sonates pour le piano, qui ont été publiées dans le 9e cahier du Réper-

toire des clavecinistes, par Nægeli. De Heidelberg, Liste se rendit à Zurich, où il paraît s'être fixé. Il y vivait encore en 1828. Les ouvrages les plus connus de cet artiste distingué sont : 1° Grand concerto pour piano en forme de fantaisie, op. 13 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Grande sonate pour piano et basson ou violoncelle, op. 3 ; Zurich, Hug. — 3° Grande sonate pour piano à 4 mains, op. 2 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 4° Sonates pour piano seul, op. 1, 6, 8 et 12 ; Zurich et Leipsick. — 5° Pièces caractéristiques pour piano, op. 10 ; Leipsick, Hofmeister. — 6° Variations sur le thème : *Nice, se più non m'ami*, op. 7 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 7° Chansons allemandes, op. 17, liv. 1 et 2 ; Bonn, Simrock.

LISTENIUS (Nicolas), écrivain sur la musique, naquit à Brandebourg, au commencement du seizième siècle. Cette circonstance de sa vie est la seule connue ; elle serait vraisemblablement ignorée si Listenius n'en avait fait mention dans l'épître dédicatoire du livre qu'il a publié. Cet ouvrage, qui renferme un traité élémentaire de musique à l'usage des écoles primaires, parut la première fois sous ce titre : *Rudimenta musicæ, in gratiam studiosæ juventutis diligenter comportata*; Wittenberg, Rhau, 1533, in-8° de six feuilles. Peu de livres ont été aussi souvent réimprimés que celui-là : Gerber porte à *dix-sept* le nombre des éditions qu'on en a faites, et avoue qu'il ne les connaît vraisemblablement pas toutes. Il est vrai que j'en ai vu quelques-unes qu'il ne cite pas, et peut-être y en a-t-il d'autres encore. La deuxième édition a paru en 1536, chez le même Georges Rhau ou Rhaw, à Wittenberg. On en trouve un exemplaire à la bibliothèque royale de Berlin, et j'en possède un de la même date. En 1539, le même éditeur en a donné une autre, intitulée : *Musica Nicolai Listenii, ab authore denuo recognita, multisque novis regulis et exemplis adaucta*. Petit, in-8° de 6 feuilles. Toutes les autres éditions imprimées chez Rhau en 1542, 1544, et 1554, ont le même titre, qui a été copié aussi dans une réimpression faite à Leipsick, en 1554, par Georges Hantsch. Il en est de même de celles qui ont été imprimées à Leipsick, chez Michel Blum, en 1543, 1546 et 1553. Ce même titre se trouve aussi en tête d'une autre édition qui m'a été indiquée par le savant M. Gaspari, de Bologne, mais avec une addition à la fin. Ce titre est : *Musica Nicolai Listenii, denuo recognita multisque novis regulis et exemplis aucta, ac correctius quam antea edita. Noribergæ excudebat Theodoricus Gerlatzenus*; 1569, petit in-8°. Cette même édition a été reproduite en 1570, avec un autre frontispice. La quatrième édition a pour titre : *Nicolai Listenii Rudimenta musicæ, ab authore aucta et recognita; Noribergæ, apud. Joan. Petreium*, 1540, in-8°. Les autres éditions publiées par le même imprimeur en 1544, 1549, 1553, 1577, et chez ses héritiers, 1588 et 1600, toutes in-8°, sont simplement intitulées : *Musica Nic. Listenii ab authore recognita et aucta*. Enfin, il y en a une, sans date, publiée à Francfort-sur-l'Oder, et une autre imprimée à Breslau, en 1573, dont Hofmann a donné la description dans son livre sur les musiciens de la Silésie (*voyez* Hofmann). La bibliothèque royale de Berlin possède une édition donnée à Leipsick, en 1559 : j'ignore le nom de l'imprimeur. M. Charles-Ferdinand Becker a un exemplaire d'une édition imprimée à Nuremberg, sans date, et une autre édition, également sans date, de Francfort-sur-le-Mein. La simplicité du style de Listenius et la clarté de ses définitions ont été vraisemblablement les causes principales du succès de son livre.

LISTON (Henri), ecclésiastique écossais, ministre de l'église unique du comté de Linlithgow et de la ville de ce nom, près d'Édimbourg, vécut au commencement de ce siècle. En 1811, il soumit à l'examen de William Shield, de Samuel Wesley, de J. Davy et de Greatorex, un orgue de son invention, auquel il donnait le nom d'*enharmonique*, et qui avait été construit par un facteur de Londres, sous sa direction. Ces artistes approuvèrent le système de cet instrument, le considérant comme un progrès, particulièrement en ce qui concerne les moyens de fixer la justesse la plus satisfaisante. Quelques mois après, le révérend Liston publia un traité sur l'intonation, avec un grand nombre d'exercices, sous ce titre : *An Essay on perfect intonation* ; Édimbourg, Peter Hill; Londres, Longman, 1812, 1 vol. in-4°. Cet ouvrage a pour objet de faire connaître les avantages de l'orgue enharmonique pour la perfection des intonations dans le chant.

LISZT (François ou Franz), l'un des artistes les plus extraordinaires de notre temps, n'a été considéré dans la première édition de la *Biographie universelle des musiciens* qu'au point de vue de son talent de pianiste : vingt-deux années se sont écoulées depuis lors ; dans cet intervalle, Liszt s'est ouvert une carrière nouvelle, et j'ai à parler de lui non-seulement pour les prodiges de son exécution, mais pour ses travaux de maître de chapelle, et pour ses entreprises de transformation de l'art dans la composition symphonique. De plus, il me faudra le suivre aussi dans ses travaux de littérature ; car

sa vigoureuse organisation intellectuelle a saisi l'art sous tous ses aspects.

Liszt est né le 22 octobre 1811, à Rœding (1), village de la Hongrie, non loin de Pesth. Son père, employé dans l'administration des biens du prince Esterhazy, était bon musicien et jouait avec habileté de plusieurs instruments. Le prince employait ses talents dans sa chapelle; ce fut là qu'Adam Liszt se lia d'amitié avec Haydn, qui mourut deux ans avant la naissance de son fils. Dans sa sixième année le jeune Liszt montra ses heureuses dispositions pour la musique, en écoutant attentivement son père qui exécutait sur le piano le concerto de Ries en *ut* dièse mineur, dont il chanta le même soir le thème et les principales mélodies. Dès ce moment, on le mit à l'étude du piano. Les tendances de son esprit vers le recueillement mélancolique commencèrent à se manifester un peu plus tard, par le goût passionné qu'il prit à la lecture du *René* de M. de Chateaubriand. Pendant près de six mois, ce livre ne sortit pas de ses mains, et souvent on le trouva les yeux baignés de larmes pendant sa lecture. A l'âge de neuf ans, il se fit entendre pour la première fois en public à Œdenbourg, et quoiqu'il eût été pris de la fièvre au commencement du concert, il exécuta le concerto de Ries en *mi* bémol, et une fantaisie improvisée, de manière à exciter le plus vif étonnement. Le prince Esterhazy, qui l'entendit dans cette séance, lui fit beaucoup de caresses et lui accorda un présent de 50 ducats. Peu de temps après, Liszt commença ses voyages avec ses parents, et se rendit à Presbourg. Il y trouva dans les comtes Amaden et Zopary deux protecteurs, qui se réunirent pour lui assurer une pension de 600 florins pendant six ans, dans le but de l'aider à compléter son éducation. Alors commença à se réaliser l'avenir de bien-être que le père de Liszt avait espéré pour son fils. Il le conduisit à Vienne, et le confia aux soins de Czerny. Les premières leçons du maître blessèrent le jeune orgueil de l'élève, parce que Czerny présenta à Liszt des sonates de Clémenti que celui-ci considérait comme au-dessous de son talent et qu'il joua avec dédain. Il fallut aborder de plus grandes difficultés, et bientôt il y en eut à peine d'assez grandes, pour le pianiste enfant, dans les œuvres de Beethoven et de Hummel. On rapporte à ce sujet que le jeune Liszt se trouvant un jour avec quelques artistes chez l'éditeur de musique qui venait de publier le concerto en *si* mineur de Hummel, il le joua sans hésiter à première vue. Cette aventure fit du bruit; il en fut parlé dans les salons de Vienne, et chacun voulut entendre le jeune virtuose. Le prix convenu entre le père de Liszt et Czerny, pour un certain nombre de leçons, était une somme de trois cents florins; mais lorsque vint le payement, le maître refusa, disant que les succès de son élève l'indemnisaient de tous ses soins. Pendant les dix-huit mois que Liszt passa sous la direction de Czerny, il reçut aussi quelques leçons de composition de vieux Salieri. Après ce temps d'études, il donna son premier concert : les artistes les plus célèbres y assistèrent, et prédirent à l'enfant précoce une carrière glorieuse. Ce fut alors que Liszt et sa famille se dirigèrent vers Paris, donnant partout des concerts, et partout obtenant de brillants succès.

Le père du jeune artiste s'était proposé de le faire entrer au Conservatoire et de le confier aux soins de Cherubini pour le contrepoint; mais sa qualité d'étranger opposa à ce projet un obstacle que ne purent écarter les recommandations de M. de Metternich lui-même. Liszt était arrivé à Paris vers le commencement de 1823; il se fit entendre pendant cette saison dans plusieurs concerts à l'Opéra, et y causa autant d'étonnement que de plaisir. Il n'y paraissait pas seulement comme un de ces enfants prodiges dont on a vu beaucoup d'exemples depuis lors, mais comme un musicien déjà aussi remarquable par son aplomb que par sa brillante exécution. Ses improvisations n'étaient pas riches d'idées neuves; mais elles indiquaient dans leur auteur une rare intelligence de l'effet, et beaucoup de sang-froid dans la conduite du plan. On ne parla bientôt plus que du *petit Liszt*, et cette locution devint si familière, qu'on le désignait encore ainsi à Paris après qu'il eut atteint l'âge et la taille d'un homme.

Malgré ses succès, ses études de piano continuaient sous la sévère direction de son père. Celui-ci obligeait son fils à jouer chaque jour douze fugues de Bach, et à les transposer à l'improviste dans tous les tons; c'est à ce travail que Liszt est redevable de cette prodigieuse habileté dans la lecture et l'exécution à première vue de toute espèce de musique, quelle qu'en soit la difficulté. Au mois de mai 1824 il partit pour Londres avec son père; ses succès n'eurent pas moins d'éclat à la cour de Georges IV qu'à Paris, où il retourna au mois de septembre de la même année. Il y reprit ses études, et commença à composer. L'année suivante, au mois d'avril, le père et le fils retournèrent à Londres, et recueillirent dans plusieurs concerts d'abondantes récoltes, dues à l'admiration qu'ins-

(1) Cette date se trouve dans toutes les notices biographiques de Liszt; je crois pourtant que les renseignements qui me sont parvenus de Vienne, et qui font remonter la naissance de l'artiste à deux années plus tôt, sont exacts.

pirait le talent du jeune artiste. De retour à Paris, Liszt fut excité par son père à écrire des sonates, des fantaisies, des variations, et même un opéra de *Don Sanche, ou le Château de l'Amour*, qui fut représenté à l'Académie royale de musique, le 17 octobre 1825, et que le public écouta avec indulgence, à cause de l'intérêt qui s'attachait au nom du jeune musicien. Au mois de février 1826, Liszt s'éloigna de Paris avec sa famille, dans le dessein de visiter les principales villes de France. Ses concerts à Bordeaux, et plus tard à Toulouse, Montpellier, Nîmes, Marseille et Lyon, furent pour lui une suite de triomphes.

Cependant jusqu'alors il avait plus appris la composition par instinct et par observation que par des études suivies et systématiques. Le besoin de s'instruire mieux dans cet art se fit sentir en lui vers cette époque; Reicha se chargea du soin de le diriger dans son travail, et lui fit commencer un cours qui, je crois, ne fut jamais achevé, parce que les sentiments d'une dévotion mystique et contemplative commencèrent alors à pénétrer dans l'âme du jeune Liszt. Dans leurs progrès, ces sentiments lui inspirèrent du dégoût pour l'art qui jusqu'à ce moment lui avait procuré plus de contrainte que de véritables jouissances. Combattu par son père, son nouveau penchant ne fit que s'accroître; alors, pour l'arracher à des méditations trop précoces, on le fit voyager, et pour la troisième fois il visita l'Angleterre, après avoir parcouru la Suisse jusqu'à Berne. Ce fut au retour de ce voyage à Londres que Liszt perdit son père, à Boulogne. Alors commença pour lui le temps de la liberté et de la disposition de ses facultés; bonheur qu'il dut d'autant mieux apprécier, lorsque sa douleur fut calmée, qu'il n'avait connu jusque-là que le despotisme d'une volonté plus forte que la sienne. « Pauvre enfant dont on avait exploité la précoce habileté, il était venu dans les pays étrangers chercher un tribut d'admiration qu'on payait à son âge. Ce fut merveille vraiment que, soumise à cette rude épreuve, son enfantine vanité n'ait point fait avorter son talent, comme cela est arrivé de tant d'autres. Heureusement, l'amour de l'art était aussi puissant en lui que la soif de la renommée était ardente; lorsqu'il put se diriger lui-même, il comprit, au milieu de ses irrésolutions, que pour donner à l'homme fait des succès comparables à ceux qu'avait obtenus l'enfant prodige, il lui fallait réaliser plus de merveilles qu'un autre, et son courage ne recula pas devant le travail qu'il fallait faire pour atteindre à ce but. Des études persévérantes de mécanisme lui parurent nécessaires pour qu'aucune difficulté ne pût l'arrêter et pour que ses doigts fussent toujours prêts à rendre, sans restriction, tout ce que sa tête pouvait lui suggérer. Dès lors sa vie fut cachée; pendant plusieurs années, il ne se fit plus entendre, et lorsqu'il reparut, ce fut pour frapper d'étonnement par l'incomparable vélocité de ses doigts, par leur habileté à vaincre toutes les difficultés, par leur aptitude à l'expression de tous les accents. »

Une grave maladie, dont la convalescence dura près de deux ans, vint le surprendre au milieu de ses travaux; elle contribua au développement de la tendance religieuse de son esprit. Sa dévotion devint austère, et la fréquentation des églises occupa la plus grande partie de son temps. Tout à coup, on le vit briser avec ses habitudes mystiques, rentrer dans le monde et prendre des allures dégagées. C'est ainsi que des variations fréquentes se sont fait remarquer dans ses goûts en toute chose et ont témoigné de la mobilité de ses sentiments et de ses opinions. Son talent même a pris tour à tour différents caractères. Nonobstant les succès d'enthousiasme qu'il obtenait chaque fois qu'il se faisait entendre, on pouvait remarquer, dans les variations fréquentes du système de son jeu, que lui-même n'était pas satisfait, et que l'incertitude agitait toujours son esprit. On lui avait reproché de trop accorder à la mécanique des doigts : il voulut prouver qu'il y avait en lui un foyer de chaleureuses inspirations, et il se mit à improviser ou quelque sorte des fantaisies sur les ouvrages des plus célèbres compositeurs, ne les considérant en quelque sorte que comme des thèmes qu'il pouvait varier et modifier à son gré. Lui-même a reconnu plus tard son erreur, et s'en est expliqué en ces termes :

« J'exécutais alors fréquemment, soit en public, soit dans les salons (où l'on ne manquait jamais de m'objecter que je choisissais bien mal mes morceaux), les œuvres de Beethoven, Weber et Hummel, et, je l'avoue à ma honte, afin d'arracher les bravos d'un public toujours lent à concevoir les belles choses dans leur auguste simplicité, je ne me faisais nul scrupule d'en altérer le mouvement et les intentions; j'allais même jusqu'à y ajouter insolemment une foule de traits et de points d'orgue, qui, en me valant des applaudissements ignares, faillirent m'entraîner dans une fausse voie, dont heureusement je me suis dégagé bientôt (1). »

Au milieu des fluctuations de goût qui se fai-

(1) *Gazette musicale de Paris*, 4e année, p. 85

saient remarquer dans le talent de Liszt, son habileté dans l'exécution des plus grandes difficultés acquérait chaque jour plus de développement. Par degrés, cette habileté a surpassé celle de la plupart des grands pianistes, et l'on peut assurer que l'art de jouer du piano n'a plus rien dont ne puisse facilement triompher la puissante exécution de Liszt. En 1835, il s'éloigna de Paris, visita la Suisse et s'arrêta à Genève, où il resta jusqu'au mois de septembre 1836. De retour à Paris, il rappela sur lui l'attention des artistes et du public par quelques compositions pour le piano, remplies de difficultés que lui seul pouvait bien exécuter, et produisit une vive sensation par sa merveilleuse habileté dans les concerts où il se fit entendre pendant l'hiver suivant. Déjà il avait publié quelques articles concernant sa personne, ses opinions et ses impressions, dans la *Gazette musicale de Paris*.

Vers la fin de l'été de 1837, Liszt s'est éloigné de nouveau de Paris, et s'est rendu à Milan, où il a fait un long séjour, interrompu seulement par un voyage à Vienne. Salué dans la capitale de l'Autriche par d'unanimes acclamations, il y laissa un vif souvenir de son talent admirable. Après avoir visité Venise, il se dirigea vers Rome, où il s'arrêta pendant plusieurs mois.

De retour à Vienne, vers la fin de 1839, Liszt y eut des succès plus brillants encore que pendant son premier séjour. Quelque éclat qu'ait eu son talent dans toutes les grandes villes de l'Europe, il est certain qu'aucune ne lui fit un accueil aussi sympathique : il en fut véritablement le héros. En quittant la capitale de l'Autriche, il se rendit à Londres, en passant par Prague, Dresde et Leipsick, où son talent produisit aussi une vive impression. Dans l'année 1841, il fit un voyage en Danemark, et se fit entendre, à son retour, à Hambourg, Leipsick, Francfort, Coblence et Cologne, d'où il se rendit à Bruxelles. Ses succès dans cette ville et à Liége eurent un éclat digne de sa prodigieuse habileté.

En 1842, Liszt visita Weimar, Berlin, et fit une excursion à Paris, où il passa quelques mois se préparant à un voyage en Russie, dont il avait formé le projet depuis plusieurs années. Le retentissement qu'avaient eu les succès de sa virtuosité en France, en Italie, en Allemagne et en Belgique, avait inspiré aux habitants de Pétersbourg et de Moscou un vif désir de l'entendre. Son nom était populaire dans toutes les classes, et le moujick comme le grand seigneur ne se le figuraient que comme un être surnaturel. C'est dans cette disposition que Liszt trouva la population de Pétersbourg lorsqu'il y arriva. Il ne faut donc pas s'étonner que la recette du premier concert qu'il y donna se soit élevée à la somme presque fabuleuse d'environ 50,000 francs. Ému d'une ardente curiosité, le peuple encombrait les avenues de la salle, dans l'espérance de voir l'artiste lorsqu'il s'y rendait. A Moscou, mêmes démonstrations d'enthousiasme. Le premier concert de Liszt y fut donné le 25 avril 1843, et pour satisfaire l'avide désir de l'entendre qui animait la population de cette grande ville, il en dut donner d'autres le 27, le 29 du même mois, le 2, le 5 et le 12 mai. A son retour, il visita la Bavière et donna des concerts à Munich et à Augsbourg.

Après avoir visité de nouveau Berlin, Dresde, et plusieurs autres villes du nord de l'Allemagne, Liszt s'arrêta à Weimar, où le grand-duc le nomma son premier maître de chapelle; puis il se dirigea vers l'Espagne en 1844, donnant des concerts dans quelques villes du midi de la France. Le reste de cette année et le commencement de 1845 furent employés par lui à visiter l'Espagne et le Portugal. A Madrid, à Cadix, à Barcelone, à Lisbonne, il excita des transports d'admiration. Après cette longue et fatigante excursion, il revint en Allemagne pour l'inauguration de la statue de Beethoven à Bonn. Dans un des élans si fréquents de son noble cœur, il avait offert pour l'érection de ce monument une somme beaucoup plus importante que le produit de toute la souscription à laquelle des princes avaient pris part. Là ne se bornèrent pas ses sacrifices; car il s'établit à Bonn plusieurs mois avant les fêtes musicales qui se préparaient pour cette occasion solennelle, afin d'en disposer les éléments, composer une grande cantate, et diriger toutes les répétitions partielles et d'ensemble. Il prit à sa charge des frais énormes, afin que tout fût digne du grand homme dont on allait honorer la mémoire, et pour prix de tant de dévouement, d'efforts et de générosité, il ne recueillit que des témoignages d'ingratitude et de dénigrement. L'envie s'était éveillée au bruit de ses succès, trop universels pour que la médiocrité pût les pardonner. Je le retrouvai, quelques jours après ces fêtes, à Coblence, fatigué, découragé, et à peu près ruiné. Mais bientôt son âme énergique retrempa sa force vitale, et de nouveaux triomphes le vengèrent de ses ennemis.

Les trois années suivantes furent remplies par de courts séjours de Liszt à Weimar, et par ses voyages en France, en Hollande, en Bohême, en Hongrie, dans les provinces de la Russie, et à Constantinople. Les événements de 1848 et 1849 vinrent mettre un terme à ses excursions, et le ramenèrent à Weimar, où il prit définitivement possession de ses fonctions de premier maître de

chapelle, et dont il ne s'est éloigné depuis lors que pour des fêtes musicales qu'il a dirigées, ou pour de courts voyages. Cette époque est celle d'une transformation complète dans la carrière de cet artiste célèbre. Par ses soins, la composition de la chapelle du grand-duc de Weimar s'est progressivement améliorée; des artistes d'un talent remarquable y ont été successivement appelés, et l'Opéra de cette petite ville, auparavant peu renommé, a bientôt fixé l'attention du monde musical. C'est là qu'ont été entendus les ouvrages dramatiques de Richard Wagner, dont Liszt s'est fait l'apôtre; c'est là que le *Lohengrin* fut entendu en Allemagne pour la première fois. Ce qu'il fallut de soins, de patience, de conviction pour parvenir à une exécution à peu près satisfaisante de ce chaos de combinaisons sonores avec des moyens à peine suffisants, il serait difficile d'en donner une juste idée. Wagner doit une reconnaissance dévouée à Liszt pour de tels efforts et pour les résultats qu'ils ont eus; car c'en était fait de sa musique de l'avenir lorsque le premier maître de chapelle du grand-duc de Weimar entreprit de lui rendre l'existence, non-seulement en la faisant entendre, mais par des plaidoyers en sa faveur et par son influence dans les journaux de l'Allemagne. *Tannhäuser* était tombé sans ressource à Dresde en 1848; puis était venue la révolution qui avait jeté son auteur dans l'exil : à peine osait-on prononcer son nom; à peine se souvenait-on de ses œuvres musicales. Ce fut précisément après la révolution de 1848 que Liszt entreprit à Weimar en faveur de Wagner ce qu'on n'aurait osé faire en aucun autre lieu. Le retentissement européen qu'il eut donner aux représentations du *Tannhäuser* et du *Lohengrin* fixa l'attention de quelques directeurs de spectacles; un parti se forma en faveur de ces drames bizarres, car les excentricités ne manquent jamais de partisans; or, il était d'autant plus vraisemblable qu'il y en aurait de nombreux en cette occasion, que la politique s'y mêlait. De là tout ce qu'on a vu depuis lors, ce qu'on a dit et écrit, vraisemblablement ce qui se dira et s'écrira encore pendant un certain temps; après quoi viendra l'oubli, comme pour beaucoup d'autres choses dont on a fait grand bruit à diverses époques.

Il ne faut pas croire que Liszt se soit fait le protecteur de cette musique de propos délibéré : de tout temps il s'est senti du penchant pour les tentatives de révolutions dans l'art. Tout en rendant hommage aux beautés simples des maîtres devenus classiques, il s'est persuadé que le temps de la simplicité est passé, et la nouveauté des moyens et des formes lui a paru la nécessité du temps présent. Si nous le suivons avec attention dans toute sa carrière, nous le verrons incessamment sous l'empire de ces idées. Dès sa jeunesse, sa foudroyante exécution crée le *piano-orchestre;* car le clavier tout entier est sous ses mains : il en tire des effets qu'on n'avait pas même supposés possibles avant lui. C'eût été assez pour la gloire et pour l'ambition d'un autre; mais, dans sa pensée, ce n'était qu'un acheminement à de plus grandes choses. Il rêvait une alliance intime du piano et de l'orgue; et poursuivant avec persévérance la réalisation de son utopie, il stimulait le zèle des facteurs dans la recherche des procédés qui auraient pu conduire à ce résultat. Il crut un moment que le but était atteint, lorsque le facteur Alexandre eut réuni dans un seul instrument les combinaisons d'un piano d'Érard avec toutes les ressources d'un grand harmonium perfectionné. Le *piano-melodium* (tel était le nom donné à cet instrument) était sans aucun doute une curiosité intéressante au point de vue de certains effets particuliers de sonorité (1); l'invention était ingénieuse, et le travail de la fabrication était en tous points digne d'éloges; mais bientôt Liszt acquit la conviction par lui-même que le piano et l'orgue ne sont point faits pour aller ensemble; qu'ils ont chacun leur destination spéciale, absolue dans l'art, et qu'il ne faut chercher dans chacun que ce qui est conforme à sa nature. En supposant un but imaginaire, Liszt aurait manqué celui de la réalité : il le comprit enfin, et revint au piano.

Le sentiment de la grandeur domine l'organisation de Liszt; c'est le principe de son talent. Ce caractère se manifeste dans la plupart de ses études de piano, dans son recueil de pièces intitulé *Années de pèlerinage*, dans ses *Rhapsodies hongroises*, où règne une rêverie mélancolique, et dans les développements de certains thèmes auxquels il a donné les noms de *paraphrases* et d'*illustrations*. Sous ce rapport, la supériorité de Liszt est de toute évidence; mais, ainsi qu'il advient toujours d'une qualité poussée à l'excès, celle-ci a conduit l'artiste à l'exagéré, et lui a fait négliger cette autre qualité indispensable aux œuvres d'art, et surtout aux productions musicales, laquelle se désigne d'une manière générale par le nom de *charme*. La mélodie simple n'est pas dans sa nature; le chant, lorsqu'il lui donne accès dans ses ouvrages (ce qui mal-

(1) Voyez le Rapport sur la fabrication des instruments de musique mis à l'exposition universelle de Paris, en 1855, par l'auteur de la *Biographie universelle des musiciens*, Paris, 1856, dans les deux éditions complètes publiées par le gouvernement français, et dans le tiré à part, p. 29.

heureusement est assez rare), a toujours quelque chose de heurté, de violent, ou d'assombri par l'harmonie dont il est accompagné. Si par hasard sa phrase a le caractère du calme, on sent que c'est le calme précurseur de l'orage. C'est surtout dans les compositions pour l'orchestre, de Liszt, appelées par lui *Poëmes symphoniques* (Symphonische Dichtungen), que l'absence de charme est frappante : partout il est remplacé par l'agitation nerveuse, maladie endémique de l'époque actuelle. Le choix des sujets de ces œuvres appartient à une erreur capitale de notre temps; erreur que j'ai combattue en plusieurs endroits de mes écrits. Elle consiste à changer la destination de la musique, en l'enlevant au domaine de l'idéal pur, pour la transformer en art imitatif et pittoresque. En vain toutes les entreprises de ce genre ont-elles abouti à des déceptions, en dépit du talent des auteurs; quelques artistes ne sont pas moins persuadés, je dirais presque ron vaincus, que cette voie est celle de l'avenir de la musique. Liszt, plus que tout autre, a foi en cet avenir. De là le choix de ses poëmes symphoniques, dont voici les titres : 1° *Ce qu'on entend dans la montagne* (d'après le poeme de Victor Hugo). — 2° *Le Tasse* (Lamento e trionfo). — 3° *Les Préludes*. — 4° *Orphée*. — 5° *Prométhée*. — 6° *Mazeppa*. — 7° *Festklænge* (Bruits de fête). — 8° *Héroïde funèbre*. — 9° *Hungaria*. — 10° *La divine Comédie de Dante*. — 11° *L'idéal*. Tous ces ouvrages ont été publiés en partition, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. Il est difficile de n'être pas saisi d'un sentiment pénible à la lecture de ces immenses combinaisons d'effets d'orchestre, où le talent s'égare en cherchant un but impossible. Pour comprendre ces énigmes, un livret serait nécessaire à chaque ouvrage; une explication devrait être jointe à chaque page. Dans une des dernières entrevues que j'eus avec Liszt, il me dit, à propos de ses tendances vers ce genre de musique : « Nous sommes en Allemagne un certain nombre d'intelligents qui comprenons et « voyons clair dans la destinée future de l'art. Ce « que les classiques appellent *les obscurités de la* « *musique nouvelle* n'existe pas pour nous. » Eh bien, soit; admettons que ces Œdipes modernes sont de force à défier le Sphinx; qu'en pourrons-nous conclure? Qu'il est des esprits assez subtils pour trouver un sens à des choses où nous n'en voyons pas? Mais quoi? s'agit-il de la science ou de l'art? La connaissance et l'intelligence composent le domaine de la première; l'autre n'existe qu'à la condition d'affecter le sentiment avant d'arriver à la conception. En écoutant une œuvre musicale, qu'importe la réalité de l'objet pris pour thème par l'artiste? Ce qui importe, c'est que nous soyons émus et que nous le soyons par les moyens les plus simples; car le simple seul est beau. L'imagination n'a rien à faire avec le réalisme; mais sans elle l'art véritable, l'art qui émeut, qui impressionna et qui procure à l'âme de pures jouissances, n'existe pas. Liszt a fait des efforts immenses d'intelligence pour arriver à des résultats impossibles, dans les conditions où il s'est placé : il les eût réalisés sans peine s'il n'avait pris pour guide que son sentiment du beau. Ne parlons pas de la mélodie absente, ou du moins indiquée par de trop courts fragments pour que sa signification soit saisie par l'esprit le plus attentif; mais l'harmonie, mais la tonalité! ces bases essentielles de toute musique sentimentale, où les trouverons-nous respectées dans *Festklænge*, dans l'*Héroïde funèbre*, dans *Hungaria* et ailleurs? Évidemment tout cela est sacrifié à une pensée énigmatique.

L'œuvre de Liszt renferme un nombre très-considérable de pièces de tout genre, lesquelles sont classées en douze séries caractérisées de cette manière : 1° *Études*, où l'on trouve 12 études d'exécution transcendante, 3 grandes études de concert, et les grandes études de Paganini transcrites pour le piano. — 2° *Compositions originales pour le même instrument*, lesquelles renferment 7 suites intitulées *Harmonies poétiques et religieuses*; *Années de Pèlerinage*; la première année contient 9 compositions écrites en Suisse; dans la deuxième sont les morceaux composés en Italie; une Sonate; un grand *Solo* de concert; des Ballades; des Marches; trois morceaux intitulés *Apparitions*; six autres qui ont pour titre *Consolations*; des *Polonaises*; des *Caprices* et *Valses*; deux concertos avec orchestre; une fantaisie idem; un grand *Galop chromatique*. — 3° *Rhapsodies hongroises*, au nombre de quinze. — 4° *Fantaisies, Polonaises* et *Caprices* avec orchestre. — 5° *Fantaisies, Réminiscences, Polonaises* et variations de bravoure sur des thèmes d'opéras. — 6° *Paraphrases de concert* sur des thèmes de tout genre. — 7° Partitions de piano, ou arrangements pour piano seul de la symphonie en *ut* mineur, de la symphonie pastorale, de la septième et de la neuvième symphonie de Beethoven, des symphonies fantastiques de *Harold*, de Berlioz, des ouvertures d'*Oberon*, de *Freischütz* et *Jubel ouverture* de Weber, de *Guillaume Tell*, de Rossini, du septuor de Beethoven, des ouvertures des *Francs-Juges* et du *Roi Lear*, de Berlioz, de *Tannhæuser*, de Richard Wagner, d'une ouverture de fête religieuse d'Otto Nicolaï, et

d'une cantate de Liszt pour l'inauguration de la statue de Beethoven; véritables prodiges, ou toutes les combinaisons de l'orchestre sont reproduites. — 8° *Transcriptions de musique vocale pour piano seul*, parmi lesquelles on trouve 45 mélodies de Schubert; l'*Adélaïde* de Beethoven et 18 autres chants du même maître; 6 *Lieder* de Mendelssohn; 13 *Lieder* de Robert Franz; d'autres chants de J. Dessauer, de Robert Schumann, de Weber et de Meyerbeer; 9 Lieder et chants de Liszt; les *Soirées musicales* de Rossini; les *Soirées italiennes* de Mercadante; les *Nuits d'été au Pausilippe*, de Donizetti; des chansons napolitaines, polonaises, russes et béarnaises. — 9° *Transcriptions instrumentales* d'après Schubert, Ferdinand David et autres. — 10° Six préludes et fugues. — 11° *Compositions vocales de Liszt*: six recueils et quelques pièces détachées; *Chants pour quatre voix d'hommes*, 4 recueils; *Missa quatuor vocum ad æquales* (2 ténors et 2 basses) *concinnente organo; Pater noster* et *Ave Maria* pour 4 voix d'hommes et orgue; *Missa solemnis quam ad mandatum eminentissimi ac reverendissimi Domini Joannis Scitovszky a Nagyker S. R. eccles. Presbyteri Cardinalis, archiepiscopi Strigoniensis, principis primatis regni Hungariæ*, etc.; *Viennæ Austriacorum, typis Cæs. Reg. status officinæ*, 1859, *in-folio maximo*. Cette messe, écrite pour quatre voix, chœur, orchestre et orgue, est imprimée en caractères de musique mobiles, avec un luxe inusité. La partition est à 28 portées. — La dernière division du catalogue des œuvres de Liszt renferme les poëmes symphoniques pour orchestre, dont les titres sont donnés ci-dessus.

Comme écrivain sur l'art, Liszt a publié : 1° *De la fondation de Gœthe à Weimar*, in-8°; Leipsick, F. A. Brockhaus, 1851. — 2° *Lohengrin et Tannhæuser de Richard Wagner*, 1 vol. in-8°; ibid., 1851. Une édition en langue allemande de cet ouvrage a paru dans la même année à Cologne et à Essen. — 3° *Fréd. Chopin*, 1 vol. in-8°; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Cette étude sur la vie, le talent et les œuvres de l'artiste célèbre avait paru précédemment dans le journal intitulé *La France musicale*. — 4° *Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn* (Les Bohémiens et leur musique en Hongrie), traduit en allemand et publié par Pierre Cornélius; Pesth, 1861, 1 vol. petit in-8° de 259 pages. Un grand nombre de morceaux détachés publiés dans les journaux, particulièrement dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*.

Beaucoup de notices et de fantaisies sur Liszt ont paru en Allemagne et en France, aux diverses époques de sa vie; les plus importantes sont : 1° *Franz Liszt, nach sein Leben und Wirken*, etc. (Fr. Liszt. Sa vie et sa valeur artistique), par Christern, in-12; Hambourg, Schuberth et Cie. — 2° *Fr. Liszt. Lebensskizze* (Fr. Liszt. Esquisse de sa vie), par Rellstab, in 8°; Berlin, Trautwein et Cie. — 3° *Franz Liszt. Sein Leben und Wirken*, par G. Schilling, in-8°; Stuttgard, Stoppani, avec le portrait de Liszt. — 4° *Notice biographique sur Franz Liszt, par Duverger*. Extrait de la *Revue générale biographique, politique et littéraire*; Paris, Amyot, 1843, in-8°. — 5° *Franz Liszt. Eine Biographie* (Franz Liszt, Biographie), dans le recueil intitulé : *Die Componisten der neueren Zeit* (Les Compositeurs de l'époque actuelle, par W. Neumann), 16e livraison; Cassel, Balde, 1855, in-8°. Il existe un grand nombre de portraits lithographiés et gravés aux diverses époques de la vie de l'artiste, ainsi que des médailles grandes et petites, médaillons en bronze, bustes et statuettes. Docteur en philosophie et arts, par diplôme de l'université de Kœnigsberg, Liszt est membre de la plupart des sociétés musicales de l'Europe, de plusieurs académies, un des soixante chevaliers de l'ordre du mérite de Prusse, commandeur de la Légion d'honneur, chevalier de l'ordre de Léopold, du Faucon de Saxe-Weimar, et de plusieurs autres ordres.

LITERES (D. Antoine), dont le nom se prononce *Litérès*, musicien espagnol, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle, et fut nommé deuxième organiste de la chapelle royale de Madrid, en 1756. Il jouit de beaucoup d'estime dans sa patrie, pour son talent sur l'orgue et pour ses œuvres de musique d'église. Son compatriote Feyoo parle avec enthousiasme de ses compositions dans le *Teatro Critico universal* (*voyez* Feyoo). La chapelle royale de Madrid possède 4 messes avec orchestre, 14 psaumes, 8 *Magnificat*, 10 hymnes et un *Miserere* composés par *Literes*.

LITOLFF (Henri), pianiste et compositeur, maître de chapelle honoraire du duc de Saxe-Cobourg-Gotha, est né à Londres, non en 1820, comme il est dit dans l'*Universal Lexikon der Tonkunst* de M. Bernsdorf, mais en 1818, suivant la note qui m'a été remise par l'artiste lui-même, dans sa jeunesse. Son père, soldat français, né à Colmar (Haut-Rhin), avait été fait prisonnier en Espagne et avait été conduit en Angleterre : après la paix, il se maria à Londres avec une Anglaise, et en eut le fils qui est l'objet de cet article. La situation des parents de Litolff n'était pas fortunée : son éducation fut négligée; mais la nature l'avait doué d'une grande intelli-

gence et d'une riche organisation musicale. Il était âgé de douze ans lorsqu'il reçut les premières leçons de piano d'un maître obscur, sous lequel néanmoins il fit de si rapides progrès, que deux ans après, c'est-à-dire lorsqu'il eut atteint l'âge de quatorze ans, le hasard ayant conduit Moschelès chez un facteur de pianos, ce maître l'entendit étudier sur un instrument de cette maison, et charmé de son habileté précoce, lui offrit de le prendre pour élève. Une proposition si avantageuse ne pouvait être refusée; Litolff reçut donc les leçons de Moschelès, qui pendant trois ans donna des soins à son éducation de pianiste. A l'âge de dix-sept ans, épris d'amour pour une jeune fille dont les parents ne voulurent pas lui accorder la main, Litolff l'enleva, l'épousa et partit avec elle pour la France, sans autre ressource qu'un talent encore incomplet. Ne pouvant vivre à Paris, où il était inconnu, il s'établit dans la petite ville de Melun, à neuf lieues de cette capitale. Il y inspira de l'intérêt à quelques amateurs de musique, par son talent, sa jeunesse et celle de sa femme. Pendant les trois années ue séjour qu'il y fit, son exécution sur le piano acquit plus de fermeté et commença à prendre le caractère chaleureux et passionné par lequel il s'est distingué, sans acquérir toutefois une correction irréprochable, qu'il n'eut jamais. Il avait vingt ans, et le désir de se faire connaître le préoccupait incessamment : plein de confiance en lui-même, il prit enfin le parti de se rendre à Paris, où il se fit entendre avec succès dans plusieurs concerts (1), particulièrement dans la salle de Pape, facteur de pianos, dont il joua les instruments, et qui lui fournit généreusement des moyens d'existence. Ce fut ce même facteur qui l'amena à Bruxelles et me le présenta, en me priant de le protéger et de le faire jouer dans un des concerts du Conservatoire. Il y joua en effet en 1839 le troisième concerto de Beethoven, et y produisit une vive sensation. A cette époque, Litolff trouva un zélé protecteur dans la personne du duc de Looz, qui l'emmena à sa terre près de Wavre. Ce fut là que le génie de Litolff prit son essor et qu'il écrivit sa première grande composition, à laquelle il donna le titre de *concerto-symphonie* (en *ré*). Dans cet ouvrage, le rôle de l'orchestre n'était pas borné à celui d'accompagnateur; il entrait en lutte avec le piano. Litolff n'était guère alors harmoniste que d'instinct, et son inexpérience de l'instrumentation était grande; cependant, ce qu'il ne savait pas, il le devinait. Son œuvre était remplie de traits hardis et d'effets trouvés. Il me pria de la faire entendre, à lui d'abord, qui peut-être ne savait pas très-bien ce qu'il avait fait, puis au public, car il avait l'audace qui est un des attributs du talent. Dès la première répétition, en dépit des fautes et d'un certain désordre d'idées, je vis qu'il y avait là quelque chose pour l'avenir : le succès de l'exécution me prouva que je ne m'étais pas trompé. Malheureusement Litolff n'avait pas les habitudes d'une vie régulière; il s'endetta, sa liberté fut menacée, et quelques amis furent obligés de lui procurer les moyens de s'éloigner de Bruxelles en secret. Cela se passait dans l'hiver de 1841 à 1842 (1). Un grand silence se fit alors sur l'existence de l'artiste : il est expliqué par l'article de la Gazette générale de musique de Leipsick, cité précédemment, et par la notice qui se trouve dans l'*Universal Lexikon der Tonkunst*, de M. Bernsdorf : il y est dit que Litolff alla directement à Varsovie, où il remplit pendant trois ans les fonctions de chef d'orchestre du Théâtre national; suivant ces notices, le terme de ces trois années aurait commencé à l'automne de 1841. Cependant une correspondance de Francfort du mois de janvier 1843, insérée dans la Gazette générale de musique de Leipsick (février de cette année, p. 93), nous apprend que Litolff était dans cette ville au mois de décembre précédent et qu'il ne s'y fit pas entendre. Il y a sur cette époque de la vie de l'artiste une obscurité qu'il serait difficile de dissiper; car dans ces mêmes notices où on lui fait diriger pendant trois ans l'orchestre du Théâtre national de Varsovie il est dit qu'il fut si longtemps malade dans cette ville, qu'il ne put se faire entendre.

Ce fut au mois de novembre 1844 que Litolff reparut avec éclat dans le monde musical, bien que sa santé fût alors dans un état déplorable. Nonobstant un tel état de souffrance, il joua, dans un concert du *Gewandhause*, son second concerto-symphonie (œuvre 22), qui obtint un brillant succès. Au mois de janvier 1845, il était à Prague, où il donna cinq concerts : dans le premier, il étonna les amateurs en jouant seul et sans orchestre tous les morceaux du programme, à l'exception de la sonate en *la* majeur de Beethoven, pour piano et violoncelle, qu'il exécuta

(1) On lit dans la *Gazette générale de musique* de Leipsick (quarante-huitième année, p. 209) que Litolff joua alors dans un des concerts du Conservatoire ; c'est une erreur : la collection des programmes de tous les concerts donnés par cette institution, depuis 1828 jusqu'en 1860, publiée par M. Elwart, dans son *Histoire de la Société des concerts du Conservatoire impérial de musique* (Paris, 1860), démontre que le nom de Litolff ne s'y trouve pas.

(1) Plus tard, Litolff a payé intégralement tous ses créanciers.

avec le violoncelliste *Traeg* Ses quatre autres concerts furent donnés au théâtre avec orchestre : dans un de ceux-ci il executa son premier concerto-symphonie, composé à Bruxelles. Dans la même saison, il joua aussi à Dresde, mais sans y faire entendre ses propres compositions, et il y fit peu d'impression. A Berlin, où il se rendit ensuite, il n'en fut pas de même, car il y balança les triomphes de Jenny Lind. Il était arrivé dans cette ville presque mourant : les journaux excitèrent l'intérêt public en parlant de la fin probable et prochaine d'un artiste si remarquable. On sut ensuite que le célèbre médecin M. Schœnlein avait promis de lui rendre la santé, et quelque temps après parurent les annonces de son premier concert. La foule envahit la salle dès son ouverture. Dès que Litolff parut sur l'estrade, des applaudissements unanimes l'accueillirent, et pendant que l'orchestre exécutait l'introduction de son deuxième concerto-symphonie, ces applaudissements éclatèrent de nouveau avec enthousiasme, avant même que Litolff eût mis les mains sur le piano. Le correspondant de la Gazette générale de musique de Leipsick s'exprime ainsi dans le compte rendu des concerts de Litolff : « A la fin du poétique morceau éclata une véritable tempête d'applaudissements. Rarement on « vit une pareille victoire de l'esprit sur la matière. On avait peine à comprendre que cet « artiste au corps presque diaphane, qui quelques « jours auparavant était aux frontières d'un pays « dont le voyageur ne revient jamais, était celui « qui, maintenant assis au piano, triomphait avec « une énergique bravoure des plus grandes difficultés et défiait hardiment la masse de l'orchestre. Tout l'auditoire était ému aux puissants « accents de cette âme d'artiste. Le concerto « même, comme composition, fit un grand effet « sur le public et dans les cercles de musique ; « on en parla plus longtemps qu'on n'eût fait d'un « opéra nouveau représenté avec succès. » Après quatre concerts qui ne furent pas moins favorables à Litolff, il joua dans quelques concerts d'artistes et de bienfaisance, eut l'honneur d'être entendu par la famille royale, et termina par un concert d'adieu, dans lequel son concerto de violon fut joué par Léonard, aujourd'hui professeur au Conservatoire de Bruxelles. Litolff y fit aussi exécuter sous sa direction l'ouverture de son opéra *Catherine Howard*, « grande et importante composition (dit le journaliste allemand), dont le caractère sombre et passionné « exprime bien la détresse de l'infortunée souveraine, et dans laquelle se font remarquer des « effets étonnants d'instrumentation. » L'artiste fit chanter dans le même concert plusieurs morceaux de son opéra inédit intitulé *Salvator Rosa*.

Parti de Berlin au mois de janvier 1846, Litolff se rendit à Londres, où il avait des arrangements à prendre pour régler sa séparation d'avec sa femme, qui depuis plusieurs années était retournée dans sa famille. Il paraît qu'un piége lui avait été tendu par les parents de cette jeune femme pour l'attirer dans la capitale de l'Angleterre. A peine y fut-il arrivé, qu'une action lui fut intentée pour affaires d'intérêt privé : il fut condamné à payer à cette famille une somme considérable. Le jugement fut immédiatement exécuté par la saisie de sa personne, et il fut conduit à la prison pour dettes. Il y languissait depuis plusieurs mois, lorsque le hasard lui fournit les moyens d'en sortir furtivement et de se rendre en Hollande, où il obtint de grands succès, comme pianiste et comme compositeur. Ce fut pendant son séjour à Amsterdam qu'il écrivit son troisième concerto-symphonie, dont un des morceaux a pour thème un chant national hollandais. De retour à Brunswick au commencement de 1847, il y termina l'opéra intitulé *Die Braut vom Kynast* (La Fiancée de Kynast), qui fut représenté dans cette ville et à Francfort-sur-le-Mein. En 1848, Litolff entreprit un nouveau voyage, et se rendit à Vienne, où la révolution éclata peu de jours après son arrivée. Il n'y put donc donner de concert, mais il écrivit une marche pour la légion des étudiants. Les soulèvements de la plus grande partie de l'Allemagne à cette époque n'étant pas favorables aux projets de cet artiste, il retourna de nouveau à Brunswick, où il trouva une généreuse hospitalité chez Meyer, éditeur de musique. Il y composa deux ouvertures pour des drames de Griepenkerl, dont les sujets sont *Robespierre* et *Les Girondins*; puis il fit un second voyage en Hollande. Dans l'intervalle, son ami Meyer, de Brunswick, mourut. Lorsque Litolff retourna dans cette ville, il était atteint d'une affection nerveuse d'un caractère très-grave qui le jetait dans de fréquents accès d'hypocondrie, et dont la durée fut d'une année entière. Revenu enfin à la santé, il épousa, en 1851, la veuve de Meyer, et fit passer sous son nom la firme de la maison de commerce de cette dame; d'où il faut conclure que son divorce avec sa première femme avait été prononcé postérieurement à son voyage à Londres. Pendant trois ans après son mariage, Litolff sembla oublier sa destination d'artiste, et ne s'occupa que d'affaires commerciales, travaillant incessamment dans son bureau comme aurait pu le faire un négociant vieilli dans les affaires. Tout à coup, son génie se réveilla ; le besoin des émotions de

la vie d'artiste se fit sentir en lui de nouveau; et les villes principales de la Hollande furent visitées en 1854, pour la troisième fois, par cet homme extraordinaire, dont l'existence a toujours présenté des alternatives d'activité fiévreuse et d'inertie absolue. Ce fut pendant ce séjour dans le royaume des Pays-Bas que Litolff écrivit son quatrième concerto-symphonie, composition que des succès d'enthousiasme ont accueillie partout. Dans l'hiver suivant, Litolff revit Bruxelles, où il n'était pas venu depuis douze ou treize ans. Il joua son quatrième concerto-symphonie dans un concert du Conservatoire, sous ma direction, et y causa une grande impression, par le caractère d'originalité de cette musique. Plusieurs concerts suivirent cette première audition : Litolff y fit entendre ses troisième et quatrième concertos-symphonies, ses ouvertures de *Robespierre* et des *Girondins*, ainsi que plusieurs autres compositions nouvelles; toutes y furent accueillies avec la même faveur. Au milieu de ces succès, il fut saisi d'une des atteintes de la maladie nerveuse de la poitrine qui avait mis plusieurs fois ses jours en danger; avertie de la situation où il se trouvait, Mme Litolff-Meyer accourut de Brunswick pour le soigner, lui prodigua ses soins, et, après le retour de sa santé, le ramena chez lui. Mais le charme était rompu; l'artiste venait de retrouver la vie agitée, pleine d'émotions, et l'air fébrile nécessaire à son existence. Plus de bureau, plus d'affaires, plus de chiffres : rien de tout cela n'est fait pour lui; ce qu'il lui faut, c'est une salle resplendissante de lumières, un bon orchestre, un public enthousiaste, des succès, des éloges et même de la critique pour lui donner des accès de colère. Voilà ce que pensait Litolff en touchant le seuil de sa maison de Brunswick. Il n'y resta pas longtemps : des voyages à Gotha pour y revoir le duc de Saxe-Cobourg, dont la protection lui était nécessaire pour les projets qui déjà préoccupaient sa tête, remplirent une partie de l'été; puis il parcourut les provinces rhénanes; l'hiver le ramena en Belgique : il donna de nouveaux concerts à Bruxelles et dans d'autres villes principales du pays, particulièrement à Liége. De retour à Bruxelles après ces excursions, il y fut saisi d'une nouvelle atteinte de sa maladie ordinaire, et ne put sortir de sa chambre pendant plusieurs mois. Rendu à la santé, il reprit sa vie nomade, et ne fit plus à sa maison de Brunswick que de courtes apparitions. Enfin, il se rendit à Paris, et y produisit en 1858 une émotion extraordinaire, en exécutant son quatrième concerto-symphonique et quelques autres compositions dans un concert des jeunes artistes du Conservatoire dirigé par M. Pasdeloup, et dans un autre concert qu'il donna dans la salle du Conservatoire.

L'abandon de ses affaires, de sa maison et de sa femme, pour l'existence aventureuse dans laquelle il était rentré, avait eu les résultats qu'il devait prévoir : une demande de divorce avait été formée par Mme Litolff-Meyer; son mari y acquiesça, et la séparation fut prononcée. Pendant ce temps, Litolff, retiré dans une maison de campagne de Mme de Larochefoucauld, près de Fontainebleau, s'y occupait de la composition d'un opéra (*Rodrigue de Tolède*), qui n'a point été représenté. Au printemps de 1860, Litolff reparut en Belgique, joua à Bruxelles, à Liége, à Anvers, puis se rendit sur les bords du Rhin, et organisa à Wiesbaden un grand concert, auquel il donna le nom de *Festival*, et qui fut donné au mois d'août de la même année. La *Revue et Gazette musicale de Paris*, rendant compte de ce concert, dans son n° 36 (2 septembre), terminait son article par cette phrase : « Au nombre « des personnes d'élite qui y assistaient (au « concert), on remarquait Mlle Louise de La« rochefoucauld, fille du comte Wilfrid de La« rochefoucauld, petite-fille du duc de Larochefoucauld, ambassadeur en Prusse sous l'empire, « nièce de la princesse Borghèse, etc., qui doit, « dit-on, le mois prochain *échanger le nom* « *illustre qu'elle porte contre celui de* « *Mme Henri Litolff.* » Ce mariage se fit en effet au mois d'octobre suivant. Depuis lors le silence s'est fait sur l'existence étrange de l'artiste qui est l'objet de cette notice.

Le talent de Litolff dans la composition est une alliance de qualités précieuses et de défauts considérables. Il est éminemment poëte par l'imagination, par l'inspiration et par la spontanéité de l'idée; il a de la mélodie, et cette mélodie a souvent de la distinction. Plus coloriste que penseur, il a l'instinct des effets de l'instrumentation et réussit presque toujours ceux qu'il imagine; mais il s'abandonne à la divagation dans presque tous ses ouvrages; répète les mêmes phrases jusqu'à satiété, manque d'ordre dans la disposition des idées, et ne sait pas finir à propos. Doué d'un bon sentiment d'harmonie, il n'y obéit pas toujours, cherchant par système des combinaisons de sons qui blessent le sentiment tonal. Ses meilleures choses sont les troisième et quatrième concertos-symphonies pour piano et orchestre; son concerto de violon, intitulé *Eroica*, est très-inférieur à ces compositions. Dans ses trois trios pour piano, violon et violoncelle, Litolff s'est jeté dans un système vague, recherché, tourmenté, qui ne paraît pas apparte-

nir à son organisation; il semble avoir été sous l'impression des dernières œuvres de Beethoven, en écrivant ces ouvrages. Ses ouvertures offrent un mélange de ses qualités et de ses défauts : on y trouve des endroits saisissants d'effet que déparent des parties mal ordonnées, d'où la simplicité de la pensée est presque toujours bannie. Un seul but se fait remarquer dans ces productions, plus fantastiques que musicales, a savoir la production d'un grand effet de force pour le couronnement de l'œuvre. Dans les petites choses pour le piano, Litolff a de la fantaisie et de la grâce; mais il n'y est pas toujours égal à lui-même. Jusqu'au moment où cette notice est écrite, il n'a pas réussi dans ce qu'il a écrit pour le théâtre : doué d'instinct dramatique, il n'a su l'appliquer qu'à la musique instrumentale, ressemblant en cela à plusieurs des musiciens de notre époque, lesquels placent volontiers le drame dans une symphonie, et ne trouvent plus rien lorsqu'ils sont soumis aux exigences de la scène. On ne pourra toutefois juger Litolff sous ce rapport qu'après la représentation de son *Rodrigue de Tolède*. Au résumé, cet artiste singulier est incontestablement un homme de génie, arrivé à un point avancé de sa carrière sans avoir réalisé par des ouvrages complets ce qu'on pouvait attendre de ses hautes facultés.

LITZIUS (G. J.). On a sous ce nom un livre élémentaire intitulé : *Anleitung den Generalbass praktisch zu lernen* (Introduction à l'art d'accompagner la basse continue); Mayence, Schott (sans date), in-4°. Le même auteur a publié aussi : *Praktische Anleitung zum Gesangunterrichte für Schulen* (Introduction pratique à l'enseignement du chant pour les écoles), 3 parties ; ibid. On connaît aussi de ce musicien quelques bagatelles pour la guitare, le piano et le chant.

LIVERATI (Jean), compositeur, né à Bologne, en 1772, reçut les premières leçons de musique de deux frères nommés Joseph et Ferdinand Tibaldi. A l'âge de quatorze ans, il passa sous la direction de l'abbé Mattei (*voyez* ce nom) pour la composition, et il apprit le chant de Laurent Gibelli, bon maître qui a formé beaucoup d'élèves pour le théâtre et pour l'église. Les premières productions de Liverati furent quelques psaumes qu'on chanta en 1789 dans l'église de Saint-François à Bologne. Dans le même temps, il se faisait remarquer comme chanteur dans les oratorios et les concerts. Des engagements avantageux lui furent offerts pour différentes villes de l'Italie, mais il les refusa. En 1790 il fit représenter son premier ouvrage dramatique, petit opéra en un acte, intitulé : *Il Divertimento in campagna;* puis il écrivit une messe à deux voix avec accompagnement d'orgue, une messe de *Requiem* à quatre, avec orchestre, et l'oratorio des *Sept paroles de Jésus-Christ sur la croix*. En 1792, il fut engagé comme premier ténor au théâtre italien de Barcelone; puis il passa à Madrid en la même qualité. Appelé à Potsdam par le roi de Prusse pour y diriger l'Opéra, il publia, sous les auspices de ce prince, un œuvre de quatuors pour 2 violons, alto et basse. En 1800 il quitta Potsdam, pour aller diriger la musique du théâtre de Prague. Pendant les trois années de son séjour en cette ville, il écrivit pour différents opéras des morceaux détachés, ainsi qu'une cantate pour le prince de Kinsky, et une messe solennelle. Appelé à Trieste en 1804, il y fit représenter son opéra *Il Maestro di musica*, qui fut bien accueilli. Précédemment il avait écrit son *Maestro fanatico*, qui obtint un brillant succès à Vienne, dans l'année suivante. Liverati s'établit dans cette dernière ville en qualité de maître de chant, et y vécut pendant près de dix ans. Il y lia des relations d'amitié avec Haydn, Beethoven, Kozeluch et Salieri. Les ouvrages de ce dernier devinrent ses modèles dans ses compositions. Parmi celles-ci, on distingue surtout *David*, opéra en deux actes; *Enea in Cartagine*, *La Prova generale*, et *La Presa d'Egea*, qui furent représentés dans les palais impériaux. Liverati écrivit aussi à Vienne, pour le prince de Lobkowitz, deux opéras allégoriques intitulés : *Il Tempio dell' eternità*, et *Il Convito degli Dei*. Enfin, il composa, par ordre de l'impératrice Marie-Thérèse de Naples, les grandes cantates *Il Trionfo d'Ausonia*, *Miltiade*, et l'oratorio *l'Adorazione dei pastori e dei maggi*; cette princesse chanta la partie de Marie dans l'exécution de cet ouvrage. Une messe solennelle écrite pour le prince Esterhazy, une cantate et beaucoup d'airs, de duos, de trios et de romances furent les autres productions de Liverati pendant son séjour à Vienne. En 1814 il alla à Londres, en qualité de compositeur du théâtre du roi. Pendant les trois années où il remplit ces fonctions, il fit représenter *I Selvaggi*, en deux actes; *Il Trionfo di Cesare*, *Gastone e Bajardo*, *Gli Amanti fanatici*, et *Il Trionfo d'Albione*. Il publia aussi à Londres des ariettes à voix seule, avec accompagnement de piano, op. 2, 7, 13; cantate sur la mort de la princesse Charlotte, op. 3; duos à deux voix de soprano, op. 4, 8, 9, 12, 19, 21; des airs, op. 5, 15, 17, et quelques autres compositions légères. Liverati est retourné en Italie vers la fin de 1817, et a été remplacé à Londres par Pucita. Son opéra intitulé *David* a été publié à Vienne, en partition pour le piano.

LIVERZIALI (Joseph), musicien romain et compositeur, est auteur d'un livre intitulé : *Grammatica della musica*, dont la première partie a paru à Rome, en 1797, chez Pilucchi Cracos, mais dont la suite n'a pas été publiée.

LIVRY (Le comte Hippolyte de) naquit au château de Livry, en 1771. Son éducation fut négligée, car il avoue dans une de ses lettres qu'il ne connaissait que sa langue maternelle, et qu'il était étranger à toute notion d'art et de science. Cependant il était amateur passionné de musique, quoiqu'il n'en sût pas une note; et il croyait juger mieux de cet art que ceux qu'il appelait *de prétendus connaisseurs*. Affectant une sensibilité très-expansive, il exaltait le mérite de la musique de Grétry au-dessus de toute autre, et son admiration pour les œuvres de ce compositeur allait jusqu'au fanatisme. Il fit faire en 1805 une statue en marbre de cet artiste par le sculpteur Stout. Cette statue fut placée en 1807 sous le péristyle du théâtre Feydeau, et y resta jusqu'à la démolition de cette salle, en 1830. J'ignore ce qu'elle est devenue depuis lors. Le comte de Livry a publié un *Recueil de lettres écrites à Grétry ou à son sujet*; Paris, Ogier (sans date), in-8° de 157 pages. Ces lettres, fort mal écrites, sont remplies d'extravagances. L'auteur est mort à Paris, en 1822.

LOBE (Jean-Chrétien), compositeur et écrivain distingué sur la musique, est né à Weimar, le 30 mai 1797. Son père, enlumineur de l'imprimerie en taille douce de Bertuch, jouait de plusieurs instruments, qu'il avait appris lui-même; ce fut de lui que le jeune Lobe reçut les premières leçons de musique pratique et de flûte. Le hasard ayant procuré à cet enfant l'avantage d'être entendu au parc par la grande-duchesse, protectrice des arts et des artistes, cette princesse le confia aux soins du maître de chapelle Müller et du directeur de musique Riemann. Ses progrès furent si rapides sur la flûte et le violon, qu'à l'âge de onze ans il put exécuter des concertos de ces deux instruments dans les concerts publics. Il fréquentait alors le Gymnase pour y faire ses études; mais il ne les poussa que jusqu'en troisième, et il quitta l'école pour entrer à la chapelle de la cour en qualité de violoniste. Les connaissances qu'il acquit ensuite dans la littérature allemande et dans les langues étrangères, il ne les dut qu'à lui-même, à ses études persévérantes, et au courage qui lui fit surmonter les embarras de sa position. Il n'eut jamais de maître pour la composition; la lecture attentive de quelques bons traités d'harmonie, l'étude des meilleures partitions, et ses observations à l'orchestre de la cour, où il était employé comme flûtiste lui en tinrent lieu. A l'égard de son talent d'exécution sur la flûte, il atteignit un haut degré de perfection, suivant le témoignage de ses compatriotes. En 1819, Lobe fit à pied le voyage de Vienne; et dans l'année suivante il alla à Berlin, où il eut de grands succès comme instrumentiste. Ses relations avec quelques artistes de cette ville, et la musique qu'il entendit au théâtre royal, achevèrent le développement de son goût pour la composition dramatique. De retour à Weimar, il y écrivit son *Witikind*, opéra en deux actes, qui fut joué en 1821, et qui eut quelques représentations. Il en avait lui-même composé le livret. *La Cage*, petit opéra en un acte, suivit ce premier essai; puis, à des intervalles plus ou moins éloignés, Lobe produisit *Le Flibustier*, *La Princesse de Grenade*, en 1846, pour l'ouverture du théâtre de la cour à Weimar, puis à Leipsick et à Cassel, et qui a été publiée en partition pour le piano; *Le Domino rouge*, joué à Weimar, en 1830, et enfin *König und Pachter* (Roi et Fermier), joué à Weimar, en 1846. La plupart de ces productions se font remarquer par l'originalité des idées, un vif sentiment d'harmonie, et un heureux instinct dans les effets de l'instrumentation. Malheureusement, l'auteur de ces compositions a langui longtemps dans une position subalterne au service d'une petite cour; il en est résulté qu'il n'a pas pris assez de confiance en lui-même, et que l'activité de son sentiment artistique s'est ralentie. En 1840, Lobe obtint sa retraite de la chapelle de Weimar, avec le titre de *professeur pensionné*. Il alla alors se fixer à Leipsick, où il fonda un Institut pour l'étude de la composition. La maison Breitkopf et Hærtel le chargea de la rédaction de la *Gazette générale de musique* pendant les années 1846-1848. Dans cette dernière année ce journal intéressant cessa de paraître après avoir rendu de grands services à l'art pendant un demi-siècle. On a de Lobe beaucoup de musique instrumentale, où brille un mérite réel. Voici la liste de ses ouvrages les plus connus : 1° *Le Flibustier*, paroles de Gehr, partition réduite pour le piano; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° *La Princesse de Grenade*, partition gravée; Mayence, Schott. — 3° Ouverture de *La Cage* (*Der Kæfich*), pour l'orchestre; Bonn, Simrock. — 4° Ouverture détachée pour l'orchestre, op. 10; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 5° Ouverture de concert, intitulée *Les Charmes du voyage*, op. 26, publiée à grand orchestre. — 6° *Peinture des sons*, symphonie à grand orchestre exécutée à Weimar. — 7° *Nouvelle Peinture des sons*, idem. — 8° Concerto (en *sol*) pour la flûte, ibid. —

9° Variations pour flûte principale, op. 3; ibid. — 10° Trois thèmes variés; idem, ibid. — 11° 1er quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 8; ibid. — 12° 2me idem, op. 9; ibid. — 13° Caprices pour le piano, op. 7; ibid. Lobe a publié dans la Gazette générale de musique de Leipsick (t. 33 et 34) quelques articles, particulièrement sur l'usage de la fugue dans la musique d'église. De plus, il y a fait insérer beaucoup d'autres morceaux de critique pendant les trois années où il fut chargé de la rédaction de ce journal. On lui est redevable aussi de plusieurs ouvrages où il a fait preuve non-seulement de connaissances solides dans son art, mais de philosophie et de talent dans l'art d'écrire. Le premier a pour titre : *Die Lehre von der thematischen Arbeit*, etc. (La Science du développement des thèmes dans la composition); Weimar, 1844. Le second ouvrage est un catéchisme de musique (*Catechismus der Musik*), publié à Leipsick, et dont il a été fait quatre éditions ainsi qu'une traduction hollandaise, intitulée : *Katechismus der Muzijk van J.-C. Lobe; S' Gravenhage* (La Haye), 1857, in-8° de 151 pages. La Doctrine de la composition musicale (*Lehrbuch der musikalischen Komposition*) est le livre didactique le plus important de Lobe. Le premier volume, qui contient la théorie de l'harmonie, et son application dans le style instrumental, a été publié à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel, en 1850, et réimprimé en 1858. Le deuxième, qui a paru en 1855, renferme un traité d'instrumentation. Le troisième volume est un traité de la fugue et des canons. Sous le pseudonyme de *Un Bien connu* (*Eines Wohlbekannten*), Lobe a donné des Lettres musicales (*Musikalische Briefe*) en 2 volumes petit in-8° (Leipsick, Baumgærtner, 1852); ces lettres furent suivies des *Feuilles volantes pour la musique* (Fliegende Blætter für Musik), qui parurent par livraisons, et qui forment trois volumes in-8°. Lobe s'est caché sous ce pseudonyme, parce qu'il craignait les haines que ferait naître la critique spirituelle et pleine de raison qu'il fait des erreurs de ses compatriotes et de ses contemporains concernant la musique.

LOBEDANZ (G.-L.-F.), archiviste de la haute cour de Schleswig, est né dans cette ville, le 1er mars 1778. Son père, conseiller de justice et notaire du siége provincial, lui fit apprendre le violon à l'âge de sept ans; mais ses progrès furent si rapides, qu'on lui fit abandonner la musique, dans la crainte qu'il ne s'y livrât avec trop de passion. Obligé de faire des études sérieuses, qui lui firent négliger cet art, il parvint à l'âge de vingt ans sans avoir acquis de talent comme instrumentiste; mais alors il se remit au violon, et prit des leçons de piano et de chant. En 1800 il étudia l'harmonie et le contrepoint, et deux ans après il publia une collection de chants pour une et plusieurs voix avec accompagnement de piano, qui fixa sur lui l'attention des amateurs de musique. Depuis lors il s'est fait connaître avantageusement par des compositions plus importantes, telles que des ouvertures pour l'orchestre, la musique du drame *Jeanne de Montfaucon*, un *Sanctus* avec orchestre, exécuté en 1809 à la cathédrale de Schleswig, et l'Ode de la Résurrection, par Klopstock, à 4 voix. M. Lobedanz a publié, dans l'écrit périodique intitulé *Cæcilia* (t. II, p. 264), un article sur cette question : *Y a-t-il dans la musique différentes écoles comme dans la peinture, et comment pourrait-on les caractériser?*

LOBKOWITZ. *Voyez* **CARAMUEL DE LOBKOWITZ** (JEAN).

LOBO (D. ALPHONSE), compositeur portugais, né vers 1555, fut d'abord maître de chapelle à Lisbonne. Le 18 septembre 1601, il fut nommé maître de la chapelle de l'église primatiale de Tolède : il y passa le reste de sa vie. Lope de Vega a fait l'éloge de Lobo comme étant un des plus grands artistes de son temps. Il a publié un livre de motets dont M. Eslava a extrait le *Magnificat* à 8 voix inséré dans la *Lira sacra hispana*. Plusieurs messes de Lobo se trouvent à la bibliothèque du monastère de l'*Escorial*, dans la chapelle royale de Madrid, et dans plusieurs églises d'Espagne.

LOBRY (CHARLES-JOSEPH), fils d'un graveur de musique de Paris, naquit en cette ville, vers 1760. Ayant été admis parmi les pages de la musique du roi, il y fit ses études et reçut des leçons de clavecin de Cardonne. Francœur lui enseigna la composition. Il a publié : 1° Sonates pour piano seul, op. 1, et 7; Paris, Naderman. — 2° Mélanges d'airs, pots-pourris, fantaisies et caprices (environ 15 œuvres); ibid. — 3° Thèmes variés (environ 10 œuvres), ibid. — 4° Contredanses, ibid.

LOBSINGER (JEAN), artiste de Nuremberg, né dans cette ville, en 1510, suivant son portrait, à l'âge de vingt-neuf ans, gravé sur cuivre à Nuremberg en 1539, est considéré comme l'inventeur de plusieurs perfectionnements introduits dans la construction des soufflets d'orgue : il les imagina en 1550, et mourut à Nuremberg, en 1570.

LOBSTEIN (J.-F.), avocat à Strasbourg, né dans cette ville, vers 1802, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Beitræge zur Geschichte der Musik im Elsass und besonders in Strasburg von den ältesten bis auf die neueste Zeit*

(Essai pour l'histoire de la musique en Alsace et en particulier à Strasbourg, depuis les temps les plus anciens jusqu'à l'époque actuelle); Strasbourg, 1840, in-8° de 147 pages, avec 3 planches lithographiées. Cet ouvrage parut dans la même année où Conrad Berg publia son *Aperçu historique sur l'état de la musique à Strasbourg pendant les cinquante dernières années*. (V. BERG.)

LOBWASSER (AMBROISE), jurisconsulte et conseiller de l'électeur de Brandebourg, né à Schneeberg, le 4 avril 1515, mourut à Ratisbonne, le 27 novembre 1587, à l'âge de soixante-dix ans. Il traduisit en vers allemands les psaumes de Marot et de Théodore de Bèze, avec les mélodies de Goudimel; cette traduction fut publiée sous ce titre: *Psalmen des Kœniglischen Davids in teutsche Reimen verstændlich und deutlich gebracht nach franzœsischer Melodie*, etc.; Leipsick, 1573, in-8°. D'autres éditions de cette traduction calviniste ont paru à Heidelberg en 1574, à Leipsick en 1579 et 1584, et à Strasbourg en 1597. Il en a été fait une edition magnifique à Francfort-sur-le-Mein, sous ce titre: *Psalmen Davids nach franzœsischer Melodey mit gegrabenen Noten in teutsche Reimen gebracht sæmmpt etlich geistliche Gesænge D. Luthers*, 1605, in-fol. Le nom de *Lobwasser*, qui en allemand signifie *éloge de l'eau*, a donné lieu à quelques jeux de mots dans l'esprit de son temps, et qui démontrent que les luthériens n'aimaient pas sa traduction des psaumes. Martin Opitz, dans sa préface pour le psautier, dit que les vers de Lobwasser sont aqualiques ou plutôt marécageux (*Omnia sunt valde aquea, sive potius aquosa*). Le professeur Heller, de Leipsick, disait dans son cours de théologie, en partant de la traduction des psaumes de ce même Lobwasser: *Ein anderer lob Wasser, Ich lob den Wein* (au lieu de louer l'eau, j'adresse mon éloge au vin); enfin, le professeur Omeis, d'Altdorf, dans ses observations sur les traductions allemandes des psaumes, s'écrie, en parlant de Lobvasser: *Lob was er?* (Quel éloge mérite-t-il?)

LOCATELLI (PIERRE), violoniste célèbre, né à Bergame, en 1693, était fort jeune lorsque ses heureuses dispositions pour la musique décidèrent ses parents à l'envoyer à Rome, pour étudier le violon sous la direction de Corelli. Presque toutes les circonstances de sa vie sont ignorées; on sait seulement qu'après avoir beaucoup voyagé il arriva en Hollande et se fixa à Amsterdam, où il établit un concert public. Lorsqu'il mourut, en 1764, les membres de la Société des amateurs d'Amsterdam prirent le deuil. Locatelli méritait cette distinction par un talent plein d'originalité et de hardiesse. S'il ne fonda point d'école, c'est qu'il fallait être doué d'une singulière dextérité pour exécuter les traits remplis de nouveautés et de difficultés, jusqu'alors inconnues, dont il a rempli quelques-uns de ses ouvrages. Le comte de San-Rafaele, qui avait entendu cet artiste, lui accorde les plus grands éloges (*Lettere sul' arte del suono*). Burney prétend que les compositions de Locatelli excitent plus d'étonnement que de plaisir: cette critique prouve seulement que cet historien de la musique n'avait point compris le mérite des œuvres du violoniste bergamasque. Il est vrai que parmi les contemporains de cet artiste il en est peu, même chez les professeurs, qui aient aperçu tout ce qu'il y avait de neuf et d'inventé dans ses *Caprices enigmatiques*; mais ses autres sonates et ses concertos sont remplis d'idées gracieuses, et se font remarquer par une facture élégante. Ces Caprices, que je viens de citer, ont été peu joués, à cause de leur difficulté. Locatelli y a fait usage de beaucoup de procédés nouveaux, dont Paganini a fait son profit.

Le premier œuvre de Locatelli, contenant en douze grands concertos (*Concerti grossi*), parut à Amsterdam, en 1721. L'artiste y a imité le style de son maître. Le deuxième œuvre, publié en 1732, renferme des sonates de flûte, avec accompagnement de basse. Le troisième, intitulé *L'Arte del violino*, contient douze concertos et vingt-quatre caprices pour premier et deuxième violon, viole, violoncelle et basso d'accompagnement pour le clavecin; il a été publié en 1733. On en fait de nouvelles éditions à Paris. L'œuvre quatrième, publié en 1735, est composé de six concertos avec des introductions. L'année suivante parut l'œuvre cinquième, contenant six sonates en trios pour deux violons et basse. L'œuvre sixième, contenant douze sonates pour violon seul, a été gravé en 1737. Il en a été fait d'autres éditions à Paris; la dernière a été publiée en 1801, pour l'usage des élèves du Conservatoire. L'œuvre septième, qui renferme six *Concerti a quattro*, a été publié en 1741. Le huitième, qui contient des trios pour deux violons et basse, a paru l'année suivante; il en a été fait une deuxième édition en 1750, et d'autres à Paris. Le neuvième a pour titre: *L'Arte di nuova modulazione*; c'est dans cet ouvrage que Locatelli a placé toutes ses inventions nouvelles sur les diverses manières d'accorder le violon, et sur des combinaisons d'effets auparavant inconnues. Les éditions françaises modernes portent le titre de *Caprices enigmatiques*. Le dixième œuvre, qui passe pour le plus beau, était intitulé dans la pre-

mière édition : *Contrasto armonico;* il contient des concertos à quatre, remarquables par le sentiment de la bonne harmonie.

LOCATELLO (Jean-Baptiste), compositeur de l'école romaine au seizième siècle, fut le contemporain des grands maîtres de la même école qui vécurent depuis 1550 jusque vers l'année 1600. Il n'est connu que par quelques madrigaux et motets insérés dans les collections suivantes : 1° *Dolci affetti; madrigali a 5 voci di diversi eccellenti musici di Roma;* Rome, Alexandre Gardane, 1585, et Venise, chez les héritiers de Jérôme Scoto, même année. — 2° *Symphonia angelica, di diversi eccellentissimi musici a 4, 5 et 6 voci, nuovamente raccolta per Huberto Waelrant e date in luce; In Anversa, appresso Pietro Bellasio e Giovanni Bellero,* 1594, in-4° obl. — 3° *Selectæ cantiones excellentissimorum auctorum octonis vocibus concinnendæ, a Fabio Constantino, romano, urbevitanæ cathedralis musicæ præfecto, in lucem editæ; Romæ, ex typographia Bartholomei Zanetti,* 1614.

LOCATELLO (Dominique), premier organiste de l'église Saint-Antoine, à Padoue, était un artiste distingué lorsque Burney visita cette ville, en 1770.

LOCCHINI (Antoine), né dans la Pouille, vers 1740, fut d'abord élève, puis maître au Conservatoire de *L'Ospedaletto*, à Naples. En 1766 il fit représenter au théâtre des *Fiorentini* de cette ville un opéra bouffe intitulé *Tutti quanti sono pazzi*. Il donna au théâtre de Parme l'opéra sérieux *Scipione in Cartago*. Il est vraisemblable que Locchini était mort avant 1787, car on ne trouve pas son nom dans la liste des compositeurs existants de l'*Indice teatrale* publié dans cette même année.

LOCHNER (Joachim), musicien allemand du seizième siècle, a fait imprimer à Nuremberg des *Magnificat* à 4 voix, dans les huit tons de l'église.

LOCHNER (Charles), violoncelliste de l'orchestre de Manheim, né à Pforzheim, vers 1760, mourut d'un coup de sang, en 1795. Il s'est fait connaître avantageusement en Allemagne comme compositeur de chansons par les recueils suivants : 1° XII chansons, dont une partie par J.-A. André; Offenbach, 1792. — 2° Six idem, avec accompagnement de clavecin, 1re collection; Manheim, 1793. — 3° Six idem, 2e recueil; ibid., 1793. — 4° Chansons de J.-B. Reck, mises en musique, 3e recueil; Heilbronn, 1794. — 5° Chansons de buveurs; idem, ibid. On connaît aussi de cet artiste la musique d'*Orpheus*, opéra ou mélodrame joué à Hambourg.

LOCHON (Charles), violoniste français, né à Lyon, vers 1760, reçut des leçons de Bertheaume, et fut admis à l'orchestre de l'Opéra en 1787. Après trente ans de service, il a obtenu sa pension de retraite au mois d'avril 1817. Il était aussi attaché à l'orchestre de l'ancien Concert spirituel. On a gravé de sa composition, à Lyon, en 1780, Six duos pour deux violons, op. 1.

LOCK (Matthieu), musicien anglais, naquit à Exeter, dans la première partie du dix-septième siècle, et reçut son éducation musicale au chœur de l'église cathédrale de cette ville, sous la direction d'Édouard Gibbons. Devenu bon organiste et compositeur habile, il eut d'abord l'emploi de chantre à l'église d'Exeter; mais ayant été chargé de composer la musique pour l'entrée de Charles II, à la restauration, ce prince l'attacha à sa personne en qualité de compositeur ordinaire de sa chambre. Vers la fin de sa vie, Lock abjura la religion réformée et se fit catholique. Il mourut à Londres, en 1677, avec le titre d'organiste de la reine Catherine. Il était d'une humeur irritable, et se créa souvent des disputes avec d'autres musiciens, où l'on mit de part et d'autre plus d'emportement que de raison. Sa première querelle eut pour objet la critique qu'on avait faite d'un de ses ouvrages : c'était une collection de morceaux de musique d'église pour le service du matin, où la prière, après chaque commandement, avait une musique différente. Cette innovation fut blâmée, et Lock publia son ouvrage en partition, avec une préface où il se plaignait amèrement d'une critique qu'il considérait comme une injustice. Lui-même se fit le censeur d'un autre musicien, dans une critique sévère du livre de Salmon sur la suppression des clefs. Une vive discussion s'ensuivit entre eux.

Parmi les compositions de Lock, on remarque : 1° La musique de *Macbeth*, drame de Shakspeare, en 1672. Cette musique eut un brillant succès. — 2° Celle de *La Tempête*, pour la pièce de ce nom, du même auteur, 1673. — 3° *Psyché*, opéra en 5 actes, traduit de Quinault par Shadwell, et mis en musique en collaboration avec Draghi. Cette pièce a été réunie à la musique de *La Tempête*, et publiée sous ce titre : *The English Opera, or the vocal Music in Psyche, with the instrumental therein intermix'd. To which is adjoyned the instrumental Music in the Tempest, by Matthew Lock, composer in ordinary to his Majesty and organist to the Queen*; Londres, 1675. — 4° *Little concert of 3 parts for viols and violins* (Petit concert à 3 parties pour des violes et violons), Londres, 1657. — *Hymn and anthems* (Hymnes et antiennes); Londres, 1666. A la tête de ce recueil

se trouve une longue préface où Lock prend la défense de son ouvrage; cette préface, qui a été imprimée séparément dans la même année, a pour titre : *Modern Church music preaccused, censured, and obstructed in its performance before his Majesty, april 1, 1666; vindicated by the author M. Lock* (La musique d'église moderne attaquée, censurée et gâtée dans son exécution devant Sa Majesté, le 1er avril 1666; vengée par l'auteur, M. Lock); Londres, 1666, in-4°. Une deuxième édition de ce morceau a paru sous ce titre : *The present practice music vindicated;* Londres, 1673, in-8°.

Lock paraît être l'auteur du plus ancien traité d'accompagnement pratique ou de basse continue qui ait été publié en Angleterre; ce livre a pour titre *Melothesia;* Londres, 1673, in-4° obl. Lorsque parut le livre de Salmon sur la nécessité de réduire le nombre des clefs et sur une notation uniforme pour tous les instruments, Lock l'attaqua avec violence dans un écrit qui a pour titre : *Observations upon a late book intitled An Essay to the advancement of Music, etc.;* Londres, 1672, in-8°. Le pamphlet de Lock n'ayant point eu de succès, on y ajouta deux morceaux critiques de Phillips et de Jean Playford sur le même ouvrage, et il fut remis en vente sous ce nouveau titre : *The present practice of music vindicated against the exceptions and new way of attaining Music, lately published by Th. Salmon, with a duellum musicum, written by John Phillips, and a letter from John Playford to M. T. Salmon, by way of confutation of his Essay to the advancement of Music, etc.;* Londres, 1173. Salmon répondit à la critique de son ouvrage par un petit écrit intitulé : *A vindication of an Essay to the advancement of Music, from M. Lock's observations, etc.;* Londres, 1673, in-8°. A propos de cette dispute, Gerber a fait, dans son premier Lexique des Musiciens, une de ces lourdes méprises qui lui étaient familières; car ayant mal entendu un passage de l'Histoire de la musique de Hawkins, il attribua à Lock le livre de Salmon. Il a été copié dans cette faute par les auteurs du *Dictionnaire historique des Musiciens* (Paris, 1810).

LOCKMAN (Jean), poëte anglais et amateur de musique, était membre de la Société d'Apollon, qui existait à Londres vers le milieu du dix-huitième siècle. Les recueils de musique que cette société publia vers 1740 contiennent quelques morceaux de la composition de Lockman. Il est aussi auteur du poëme de l'opéra de *Rosalinde*, qui fut mis en musique par Jean-Christophe Smith, et dont il parut une deuxième édition en 1740. En tête de cette édition on trouve un discours de Lockman sur l'origine et les progrès de l'opéra en général. Marpurg a donné une traduction allemande de ce morceau, dans le quatrième volume de ses Essais (*Historisch-Krit. Beitrage zur Aufnahme der Musik*).

LODER (Georges), compositeur anglais dont la musique a de la fantaisie, est né à Bath, en 1816. Il a composé plusieurs symphonies à grand orchestre, qui ont été exécutées avec succès en Allemagne. En 1845 il s'est fixé à New-York en qualité de directeur de musique. Loder a écrit quelques opéras qui ont été représentés sur les théâtres de Londres.

LODI (Démétrius), moine camaldule et compositeur de musique, né à Vérone, dans la seconde moitié du seizième siècle, a publié divers ouvrages de musique concertée pour les voix et les instruments, dans le style de Jean Gabrieli. Walther cite de lui des *Canzoni o sonate concertate per chiesa* à une, deux et trois parties; mais il n'indique ni la date ni le lieu de l'impression. Le P. Lodi a fait aussi paraître à Venise, en 1623, un œuvre de sonates pour instruments.

LODI (Joseph), surnommé *Sterkel*, qu'il ne faut pas confondre avec l'abbé *Jean-François-Xavier Sterkel* (voyez ce nom), brillait en Allemagne comme compositeur pour le piano, vers la fin du dix-huitième siècle. Il paraît avoir vécu quelque temps à Varsovie. En 1799 il fit un voyage à Vienne, et y publia plusieurs morceaux pour le piano. On n'a point d'autres renseignements concernant la vie de cet artiste. Il y a de l'élégance dans sa musique, mais son harmonie est en général incorrecte. Gerber et les catalogues des éditeurs allemands ne font connaître de lui que les ouvrages suivants : 1° Sonate pour piano seul (en *ut*), op. 9; Augsbourg, Gombart. — 2° Grand concerto pour piano et orchestre (en *ut*), op. 10; ibid. — 3° Caprice pour piano seul, op. 16; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 4° *La Morte di Mozart*, sonate pour piano seul, op. 27; ibid. — 5° Variations (en *ut*) pour le piano, op. 11; Augsbourg, Gombart. Une sonate de piano, en *ut* mineur, a été gravée sous le nom de cet artiste, comme son œuvre 18e, chez Breitkopf, à Leipsick; cette sonate est de Wœlfl, qui en a réclamé la propriété par une lettre adressée à Lodi, laquelle est insérée dans la deuxième année de la Gazette générale de musique de Leipsick (*Intell. Blatt*, p. 40). Cependant cette même sonate a été arrangée à 4 mains par A. E. Crelle, *avec des augmentations en forme de canons et d'imitations*, sous le nom de Lodi, et publiée en 1832, chez Breitkopf et Hærtel, à

Leipsick. Dans le compte rendu de cette publication (*Allgem. musikal. Zeitung*, 34e année, n° 45), Fink nous apprend que Lodi vécut à Dresde pendant six mois, en 1796, et que ce fut à cette époque qu'il publia la sonate dont il s'agit, sous son nom. On y voit aussi que ce musicien vivait encore en 1832. L'article de Fink renferme de curieux renseignements sur ce personnage.

LODI (Angelo), pianiste, organiste et compositeur, naquit à Fiume, dans le Frioul, le 10 mai 1777. Son premier maître de musique fut son compatriote Briggio Petrucci, maître de chapelle de la cathédrale de cette ville. Lodi alla ensuite étudier le contrepoint à Bologne, sous la direction du P. Stanislas Mattei. De retour dans sa ville natale, il obtint la place de sous-maître de chapelle de la cathédrale. Il eut aussi le grade de capitaine inspecteur et instructeur de la musique militaire du premier bataillon de la garde civique, et conserva ce titre jusqu'à la fin de sa vie. Lodi mourut à Fiume, le 11 février 1839. Il était membre des Académies philharmoniques de Ferrare, Bologne et Rovigo, de *l'Odeon* de Venise, de la Société philharmonique de Modène, et de l'Athénée de Forli. On connaît plusieurs messes de cet artiste, des symphonies avec orchestre, des morceaux pour le piano, et des canzonette. Plusieurs de ces ouvrages ont été publiés. Lodi avait formé une collection intéressante de musique ancienne des maîtres italiens.

LOEBER (Jean-Frédéric), magister et recteur à Géra, naquit dans cette ville, en 1634, et mourut en 1696. Il est auteur d'une dissertation intitulée : *De Musicæ quibusdam admirandis;* Géra, 1695, in-4°.

LOERER (Jean-Ernest), organiste de la ville, à Weimar, vers 1630, a fait imprimer à Erfurt : *Concert de noces à deux voix et basse continue;* Erfurt, 1632.

LOEBMANN (F.), violoniste et compositeur, est né en 1804, à Volschau, dans la Basse-Lusace, et a passé sa jeunesse à Muskau (Silésie), où son père était musicien de ville. Il reçut sa première éducation musicale dans la maison paternelle, puis il se rendit à Berlin, où il fut employé comme alto à l'orchestre du théâtre royal. Ce fut dans cette ville qu'il se livra à l'étude de l'harmonie, sous la direction de Léopold Schefer, puis à celle du contrepoint, chez le professeur Dehn. Appelé à Riga, comme premier violon et répétiteur du théâtre, il quitta ensuite cette position pour celle de *cantor* et de directeur de musique, qu'il occupait en 1847. Il était en même temps directeur de la Société de chant de cette ville et chef d'orchestre des concerts d'abonnement. Cet artiste s'est fait connaître comme compositeur par le 121e psaume pour un chœur d'hommes avec orchestre, qui fut exécuté à Riga en 1847, et par des solos de violon avec orchestre. On a gravé de lui une ouverture de concert et un quatuor pour des instruments à cordes.

LOEFGROEN (Antoine), né en Suède, dans les premières années du dix-huitième siècle, fit ses études à l'université d'Upsal, où il soutint, en 1728, une thèse sur la basse fondamentale, dont Rameau avait donné les principes six ans auparavant dans son *Traité de l'harmonie.* Cette dissertation a paru sous ce titre : *De basso fundamentali. Disput. academ.;* Upsaliæ, 1728, in-4°.

LOEHLE (François-Xavier), ténor distingué de l'Allemagne, est né le 3 décembre 1792, à Wiessensteig, petite ville située au pied de la chaîne des montagnes du Wurtemberg. Son père y était directeur du chœur au couvent du chapitre et professeur de langue latine. Homme instruit et musicien habile, il se chargea lui-même de l'éducation littéraire et musicale du jeune Lœhle : celui-ci n'était âgé que de cinq ans lorsqu'il lui enseigna les éléments du chant. Six mois après le jeune Lœhle était en état de chanter au chœur les parties de contralto. Sa voix en avait pris dès le premier moment le timbre franc et décidé. Lorsqu'il eut atteint l'âge de huit ans, on l'envoya à Augsbourg, où il reçut, au couvent de Saint-Maurice, une instruction solide, sous la direction de Witschka, alors directeur du chœur, et plus tard maître de chapelle à la cathédrale d'Augsbourg. Il continua aussi dans cette ville ses études littéraires et scientifiques. Admis, en 1803, comme enfant de chœur au séminaire de Munich, il fut employé comme contraltiste à la chapelle de la cour et dans quelques rôles d'enfant au Théâtre royal. Ce fut là qu'il reçut les premières leçons pratiques de l'art du chant en écoutant Brizzi, Mme Benedetti, et quelques autres bons artistes de l'Italie. Aux vacances du mois de septembre 1807, il alla voir ses parents à Wiessensteig. Dans un concert qui s'y donna, en présence du roi de Wurtemberg, à l'occasion d'une partie de chasse, il chanta un air de Sarti, qui fit tant de plaisir au roi, que ce prince se chargea des frais de ses études et du soin de son avancement. A son arrivée à Stuttgard, au mois de novembre de la même année, Lœhle fut confié aux soins du maître de chapelle Danzi, chez qui il resta jusqu'à l'automne de 1809; puis il devint élève du premier ténor Krebs, à qui il attribue la plus grande partie de son savoir. Après avoir chanté quelque temps les parties de deuxième et de troisième ténor, au théâtre, il y joua, en 1812, le rôle de *Joseph*, dans

l'opéra de Méhul. Après la mort du roi, en 1816, il reçut un engagement de premier ténor pour le théâtre de Hanovre. Il épousa, dans cette ville, la fille de Pauly, acteur de la cour. Dans le cours de la même année, un autre engagement avantageux de premier ténor au théâtre de Stuttgard lui fut offert; il l'accepta, et y retourna au mois de janvier 1818. Ayant obtenu la permission d'aller donner quelques représentations à Munich, au mois de mai suivant, il s'y rendit, et le succès qu'il y obtint le fit engager par un contrat à vie pour lui et sa femme, avec un traitement de 3,500 florins et une pension à l'époque de sa retraite. Cet engagement commença à recevoir son exécution le 3 mars 1819. Depuis lors Lœhle ne s'est éloigné momentanément de Munich que pour aller donner des représentations à Vienne en 1820, à Carlsruhe en 1822 et en 1823, à Pesth en 1826, à Berlin deux ans après, et à Stuttgard en 1830. Retiré du théâtre au mois d'octobre 1833, il a été pensionné, et s'est livré à l'enseignement du chant et à la composition. En 1828, il avait fondé la société de la *Liederkranz* (Couronne ou guirlande du chant), qui compta en peu de temps environ 600 membres; mais Lœhle s'en étant retiré en 1834, elle se dispersa. Il a aussi institué l'école centrale de chant de la Bavière, où l'on instruit 120 élèves. Ses succès dans cette entreprise l'ont décidé à la transformer en un conservatoire, où toutes les parties de la musique sont enseignées : on croit que cet établissement sera soutenu par un subside de l'État. Lœhle a été marié deux fois; mais il a perdu ses deux femmes; la première a cessé de vivre le 5 septembre 1822; la seconde, le 29 juillet 1836. Lui-même est mort à Munich, le 29 janvier 1837.

Parmi ses compositions, on remarque : 1° Six chansons pour quatre voix d'hommes; Augsbourg, Gombart. — 2° *Liebesklage, von Ludwig, Kœnig von Baiern, fur* 4 *Mannerstimmen* (Élégies amoureuses de Louis, roi de Bavière, pour 4 voix d'hommes, avec accompagnement de piano *ad libitum*, Munich, Falter. — 3° Vingt-quatre chansons allemandes à trois voix pour les écoles. — 4° Vingt-quatre chansons religieuses. — 5° Douze messes allemandes à 4 voix, avec accompagnement d'orgne. — 6° Douze idem latines. — 7° Trente chants à 4 et 5 voix sans accompagnement, pour la société de *Liederkranz*. Le Lexique universel de musique publié par Gustave Schilling, d'où les matériaux de cet article sont tirés, cite un ouvrage didactique de Lœhle, sous ce titre : *Allgemeine Anleitung zu einer Elementar-Musikschule, vorzüglich berechnet für den Gesang nach Pestalozzischen Grundsætzen* (Introduction générale pour une méthode élémentaire de musique, adaptée principalement au chant, suivant les principes de Pestalozzi), 4 volumes; mais il n'indique ni le lieu ni la date de l'impression.

LOEHLEIN (Georges-Simon), maître de chapelle à Dantzick, né en 1727, à Neustadt sur la Heide, dans le duché de Saxe-Cobourg, fut enlevé à Potsdam, à l'âge de seize ans, au moment où il allait partir pour Copenhague, et enrôlé dans les troupes prussiennes. Après avoir fait plusieurs campagnes, il tomba sur le champ de bataille de Collin et fut abandonné comme mort. Cependant les Autrichiens, vainqueurs dans ce combat, remarquèrent en lui quelques signes de vie et le firent transporter dans un hôpital, où il fut guéri de ses blessures. Il retourna chez ses parents, et y arriva lorsqu'on portait encore le deuil de sa mort. En 1760 il se rendit à Jéna, dans le dessein d'y faire ses études. Là, son habileté sur la harpe lui procura beaucoup d'amis et de protecteurs : les meilleures maisons de la ville lui furent ouvertes. En 1761, la place de directeur de musique, devenue vacante par le départ de Wolf, appelé comme maître de chapelle à Weimar, lui fut accordée. Après le traité de paix de 1763, il alla à Leipsick, et y vécut en donnant des leçons de clavecin et de violon. Admis dans la société du grand concert de cette ville, il y fut employé comme violoniste à l'orchestre, et comme claveciniste dans les concerts. Quelque temps après, il établit lui-même un concert d'amateurs, composé de la plupart de ses élèves. Il y jouait de presque tous les instruments, et y faisait exécuter beaucoup de morceaux de sa composition, qu'il gravait lui-même à l'eau forte. Appelé à Dantzick en 1779, en qualité de maître de chapelle, il s'y rendit; mais le climat ne convenait point à sa santé délicate, qui bientôt s'altéra, et il mourut au commencement de 1782, à l'âge de cinquante-cinq ans. Ses compositions, au nombre de six œuvres, qu'il a toutes gravées depuis 1766, consistent en sonates, trios, quatuors et concertos pour le clavecin et le violon. Lœhlein n'est maintenant connu que par ses ouvrages élémentaires; le premier a pour titre : *Klavierschule, oder kurze und gründliche Anweisung zur Melodie und Harmonie durch-gehends mit praktischen Beyspielen erklæret* (École du clavecin, ou instruction courte et raisonnée pour apprendre la mélodie et l'harmonie, expliquée par des exemples), Leipsick, 1765, in-4°. La troisième édition a été publiée à Leipsick, 1779. La quatrième fut imprimée à Zullichau, en 1782. Witthauer en donna une cinquième, avec des

augmentations, en 1791, Zullichau et Leipsick. La deuxième partie de cet ouvrage a paru ensuite, sous ce titre : *Klavierschule, zweyter Band, worinnen eine vollständige Anweisung zur Begleitung der unbezifferten Basse, und andern im ersten Bande fehlenden-Harmonien gegeben wird : durch 6 sonaten, mit Begleitung einer violine erklæret* (Ecole du clavecin, 2e volume, où l'on donne une instruction complète sur l'accompagnement de la basse chiffrée et d'autres choses concernant les harmonies, omises dans le premier volume. Le tout éclairci par six sonates avec accompagnement de violon. On y a ajouté un traité du récitatif); Leipsick, 1781, in-4°. Une édition postérieure de tout l'ouvrage a été donnée avec des augmentations par Witthauer. C'est cette même méthode qui est devenue plus tard la base de celle qui a été publiée sous le nom de A.-E. Muller, et dont Charles Czerny a donné une dernière édition. La méthode de violon de Lœhlein est intitulée : *Anweisung zum violinspielen, mit praktischen Beyspielen und zur Uebung mit 24 kleinen Duetten erklæret* (Méthode de violon, expliquée par des exemples, avec 24 petits duos pour exercices); Leipsick, 1774, in-4°. La deuxième édition a paru en 1781 ; la troisième, corrigée et augmentée, a été publiée par J.-F. Reichardt, à Jéna, chez Frommann, 1797, in-4°.

LOEHNER (Martin), fontainier de Nuremberg, né le 15 février 1636, mort le 2 octobre 1707, a construit un orgue hydraulique pour une représentation artificielle du Parnasse. Cet instrument jouait plusieurs morceaux. On ignore quel mécanisme Lœhner avait employé dans sa construction.

LOEHNER (Jean), compositeur et organiste, naquit à Nuremberg, le 21 décembre 1745. A l'âge de huit ans il perdit son père, et sa mère le laissa orphelin avant qu'il eût atteint sa quinzième année. Wecker, son beau-frère, excellent organiste de Saint-Sébald, le recueillit alors chez lui, lui enseigna la musique, et lui fit étudier le latin chez le recteur Gresmann. Lœhner fit ensuite un voyage à Vienne ; à son retour, il se fit entendre à la cour de l'archevêque de Salzbourg, qui le récompensa dignement. De là, il alla à Leipsick, pour faire la connaissance de quelques-uns des musiciens les plus distingués de la Saxe. De retour à Nuremberg, il obtint d'abord la place d'organiste de l'église Notre-Dame, puis un poste semblable à l'église du Saint-Esprit, et enfin, après la mort de Lunsdsdœrffer, on le nomma organiste de Saint-Laurent, une des églises principales de Nuremberg après Saint-Sébald. Il en remplit les fonctions jusqu'à l'âge de soixante ans, et mourut le 2 avril 1705. Ses ouvrages imprimés sont : 1° *Zwölf Arien mit einer Singstimme und 2 Violinen* (Douze airs à voix seule et deux violons) ; Nuremberg, 1680, in-4° obl. — 2° *Auserlesene Kirche und Tafel-Musik* (Musique choisie pour l'église et la table) ; Nuremberg, 1682, in-4°. —3° *XLIV Arien aus der Opera von Theseus, in Music (sic) gebracht durch etc.* (Quarante-quatre airs de l'Opéra de *Thésée*, mis en musique par Jean Lœhner, etc.); Nuremberg, 1688, in-4° obl. — 4° *Trauungslust, oder Erdenfreude* (Plaisir du mariage, ou joie céleste); ibid., 1697, in-fol. — 5° *Suavissimæ canonum musicalium deliciæ, 3, 4, 5 8 voc.*; ibid., 1700, in-4°. — 6° *Chr. Ad. Negeleins alte Zions-Harfe in Melodien gebracht* (L'ancienne Harpe de Sion, de Christian-Adolphe Negelein, mise en musique); ibid., 1693.

LOEHR (Jean-Joseph), docteur en philosophie, est auteur d'un petit écrit dans lequel il a expliqué la nature de l'invention de Scheibler (*voy.* ce nom) pour l'accord des instruments à clavier. Cette explication était nécessaire, car celle qu'a donnée l'auteur de l'invention est fort obscure, souvent même tout à fait inintelligible. L'opuscule de M. le docteur Loehr a pour titre : *Ueber die Scheibler'sche Erfindung überhaupt und dessen Pianoforte und Orgelstimmung insbesondere* (Sur l'invention de Scheibler en général et sur l'accord du piano et de l'orgue en particulier); Crefeld, Schuller, 1837, in-8° de 45 pages. Les biographies allemandes ne fournissent aucun renseignement sur l'auteur de cet écrit.

LOEILLET (Jean-Baptiste), né à Gand, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, se livra fort jeune à l'étude de la flûte traversière, alors peu en usage, et parvint à un rare degré d'habileté pour son temps. Il se rendit à Paris en 1702, et y fit graver quatre œuvres de sonates pour flûte seule, un livre de sonates pour deux flûtes, et des trios pour le même instrument. En 1705 il alla s'établir à Londres, où il entra à l'orchestre de l'Opéra. Il établit vers 1710 un concert hebdomadaire d'amateurs chez lui (Hart-Street, Covent-Garden), et les produits de ces séances, joints à ceux de ses leçons et de la vente de ses ouvrages, lui firent amasser une somme de 16,000 livres sterling (environ 400,000 francs), qu'on trouva chez lui après sa mort, arrivée en 1728. Lœillet jouait aussi du clavecin, et il a publié quelques compositions pour cet instrument. Outre les ouvrages qui ont été cités plus haut, on connaît de ce musicien : 1° Six leçons pour le clavecin; Londres, Walsh. —

2° Six sonales pour divers instruments, tels que hautbois, flûtes douces, flûtes allemandes, ou violon, ibid. Ses sonales pour flûte seule et pour deux flûtes, avec basse continue, ont été gravées à Londres, chez Walsh, et à Amsterdam, chez Roger. On connaît aussi de cet artiste : *Twelve Suits of lessons for the Harpsichord, in most of the keys, with variety of passages and variation's throughout the work* (Douze leçons pour le clavecin, dans les tons les plus usités, etc.); Londres (sans date).

LOEN (Jean-Michel DE), né à Francfort-sur-le-Mein, le 21 décembre 1694, fit ses études aux universités de Marbourg et de Halle, puis fut conseiller intime du roi de Prusse, et président de la régence des comtés de Tockenbourg et de Lingen. Il mourut le 22 juillet 1776. Ses œuvres diverses ont été recueillies et publiées par J.-E. Schneider et J.-B. Muller, à Francfort, 1749-1752; 4 parties in-8°. La quatrième partie renferme des remarques sur l'art du théâtre, sur la musique, et sur les oratorios.

LOESCHER (Gaspard), docteur et professeur de théologie à Wittenberg, naquit le 8 mai 1636, à Werda-sur-la-Pleisse. Depuis 1656 jusqu'en 1668, il fit ses études à l'université de Leipsick, d'où il fut appelé à Sondershausen, en qualité de pasteur et de surintendant. Huit ans après il quitta cette position pour celle de pasteur à Erfurt. En 1679, les fonctions de surintendant lui furent offertes à Zwickau; il les accepta, et demeura dix ans en cette ville, qu'il ne quitta que pour aller à Wittenberg, en 1687, comme professeur primaire de théologie, assesseur du consistoire, pasteur à l'église Sainte-Marie, et surintendant général. Il y mourut, le 11 juillet 1718. Walther (*Musikal. Lexicon*) lui attribue une dissertation intitulée : *De Saufe per musicam curato*, dont la troisième édition fut publiée à Wittenberg, en 1705, in-4°; mais c'est une erreur : Loescher n'était que le président de l'exercice académique où cette thèse fut soutenue. Le véritable auteur de cette dissertation est Henri Pipping (*voy.* ce nom).

LOESCHHORN (Charles-Albert), pianiste et compositeur pour son instrument, est né à Berlin, le 27 juin 1819. Son père, musicien de cette ville, lui fit commencer l'étude de son art à l'âge de cinq ans. Les progrès de Loeschhorn furent si rapides, qu'à peine âgé de huit ans il se faisait déjà remarquer par son talent naissant. Bientôt après il commença ses études littéraires, qu'il termina dans sa dix-huitième année. Ce fut alors qu'il reçut des leçons de Louis Berger (*voyez* ce nom) pour le piano; mais après une année d'études sous sa direction, la mort de cet excellent maître le laissa livré à lui-même pour le développement de son talent. Il entra peu de temps après à l'Institut royal de musique religieuse, et y reçut les leçons de Guillaume Hach et de Grell, pour l'harmonie et la composition. Il y continua aussi l'étude du piano, sous la direction de Killitschgy, un des plus anciens élèves de Berger. Après la mort de ce professeur, en 1850, Lœschhorn lui succéda dans cette école, et s'y livra avec ardeur à l'enseignement. Dès 1846 il avait fondé, avec les frères Stahlknecht, des soirées de trios pour piano, violon et violoncelle. En 1853, il entreprit avec ces artistes un voyage en Russie, où leurs séances de trios obtinrent de grands succès. Les compositions de Lœschhorn pour le piano appartiennent au genre brillant et léger de l'époque actuelle. On y remarque des variations, fantaisies, études de concert, nocturnes et autres pièces de salon, des polkas, valses et tarentelles. La plupart de ces productions ont été publiées à Berlin.

LOESEL (Jean-Georges), maître de chapelle du prince de Lœwenstein, naquit en Bohême, et vécut à Prague dans la première moitié du dix-huitième siècle. On connaît sous son nom trois oratorios allemands. Le premier a pour titre : *Die obsiegende Liebe über die Gerechtigkeit, mit welcher Jesus den durch die Sünde todten Menschen zum Leben aufgerichtet*, etc. (L'amour vainqueur de la justice avec lequel Jésus rappelle à la vie (éternelle) les hommes morts par le péché). Cet ouvrage a été exécuté en 1724 dans l'église Saint-Cajetan, à Prague. Le second oratorio, intitulé : *Das bittere Leiden Jesu* (Les amères souffrances de Jesus), a été exécuté dans la même église en 1726. Le dernier, composé longtemps après (en 1745), a pour titre : *Das beweinte Grab des Heilands* (Le tombeau déploré du Sauveur).

LOESENER (J.-G.), né en 1769, à Salzwedel, en Saxe, fit ses premières études musicales sous la direction de Leiss, *cantor* et théoricien instruit. Il apprit de ce maître à jouer de l'orgue et du clavecin; et lui-même acquit une certaine habileté sur les instruments à cordes. Après avoir achevé l'étude de la théologie à l'université de Halle, il retourna dans sa ville natale, et y fut nommé, en 1791, professeur du gymnase (collége), et organiste de l'église Saint-Marie (*Marienkirche*), quoiqu'il ne fût âgé que de vingt-deux ans. Sa manière sur l'orgue était simple et toujours appropriée au caractère du choral qu'il accompagnait, ou pour lequel il exécutait des préludes. Malheureusement il improvisait toujours et n'écrivait pas; en sorte qu'il n'est rien resté de ses inspirations en ce genre. Dans

sa vie retirée et toute consacrée à son art, il ne négligea rien de ce qui pouvait répandre autour de lui le goût de la musique, et les concerts de Salzwedel lui durent longtemps leur éclat. Il est mort dans cette ville, le 5 février 1829, à l'âge de soixante ans. Le plus grand nombre de ses compositions est resté en manuscrit. On en a publié : 1° Ouverture à grand orchestre, op. 5; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Variations pour clarinette et orchestre, op. 4; ibid. — 3° Variations pour cor de basselte, sur une romance de Della Maria, avec acc. de 2 violons, alto, basse, 2 flûtes et 2 cors, op. 3; ibid. — 4° Six variations idem avec orchestre; ibid.

LOEWE (Jean-Jacques), compositeur allemand, naquit à Eisenach, dans la première moitié du dix-septième siècle, fit ses études musicales à Vienne et en Italie, sous la direction de plusieurs musiciens célèbres. Vers 1660 il était maître de chapelle à la cour de Brunswick; quelques années plus tard il entra au service du duc de Zeilz. On a imprimé de lui les compositions suivantes : 1° *Sinfonien, Intraden, Gagliarden, Arien, Balletten, Couranten, Sarabanden, mit* 3 *oder* 5 *Instrumenten* (Symphonies, entrées, gaillardes, airs, ballets, courantes et sarabandes pour 3 et 5 instruments); Brême, 1657, in-fol. — 2° 12 *neue geistliche Concerten mit* 1, 2, 3 *Stimmen zu singen und* 2 *Violinen nebst der Grundstimme für die Orgel* (Douze Concerts spirituels nouveaux pour 1, 2 et 3 voix chantantes, avec 2 violons et basse continue pour l'orgue); Wolfenbuttel, 1660, in-4°. — 3° *Canones* 2, 3, 4 *bis* 8 *Stimmig, Theils für Instrumente und Theils für Sænger, Theils leicht und Theils schwer*, etc. (Canons à 2, 3, 4 et jusqu'à 8 voix, en partie pour des instruments, et en partie pour des chanteurs, les uns faciles et les autres difficiles, etc.); 1664.

LOEWE (Jean-Henri), compositeur et violoniste, né à Berlin, en 1766, y eut pour professeur de violon le maître de concerts Hauck. Attaché d'abord au service du vicomte de Schwedl, il vécut ensuite à Hambourg, où il donnait des leçons de violon et de piano; puis, en 1794, il alla s'établir à Brême, où les places de violon solo et de chef d'orchestre lui avaient été offertes. Il mourut dans cette position, en 1815, à l'âge de cinquante et un ans. On connaît sous le nom de cet artiste : 1° Concerto pour violon et orchestre, op. 1; Offenbach, André. — 2° Trois grandes Sonates pour piano, avec accompagnement de violon et violoncelle, op. 2; ibid. — 3° Concerto pour violon, op. 3; ibid. — 4° Nocturne à huit parties, op. 5 · ibid. — 5° Duos pour 2 violons, op. 6; ibid. — 6° Neuf Variations pour violon et alto sur un air allemand, op. 4; ibid. — 7° *La Fille du pasteur de Taubenhaim* opérette, en partition reduite pour le piano.

LOEWE (Frédéric-Auguste-Léopold), frère du précédent, naquit à Schwedl, en 1777. Il débuta comme acteur au théâtre de Brunswick, et se fit remarquer par l'expression et le goût de son chant. Le 1er juin 1797, il fit représenter avec un succès brillant l'opérette : *Die Insel der Verführung* (L'Ile de la Séduction), dont il avait composé la musique. La partition de cet ouvrage, réduite pour piano, a été publiée à Brunswick, chez Spehr. Plus tard, Lœve fut engagé au théâtre de Brême. En 1810 il était à Lubeck, où il obtint ensuite la direction du théâtre. Il paraît avoir renoncé à la culture de la musique longtemps auparavant.

LOEWE (Dorothée-Frédérique-Amélie), sœur des précédents, et fille de l'acteur Jean-Charles Lœwe, naquit à Schwedl, en 1779. Son père dirigea son éducation musicale et dramatique. En 1798 elle était première chanteuse au théâtre de Brunswick. Plus tard elle chanta avec succès au théâtre de Hambourg, sous la direction de son frère Jean-Henri. Vers 1815 elle s'est retirée de la scène, et l'on n'a plus eu de renseignements sur sa personne.

LOEWE (Jean-Charles-Godefroid), directeur de musique à Stettin, est né le 30 novembre 1796, à Lœbejün, près de Halle. Son père, *cantor* et maître d'école de cet endroit, lui enseigna les éléments de la musique dans un âge si tendre, que Lœwe n'a conservé aucun souvenir de ses premières études. Jouissant d'une entière liberté, il se livra dès ses premières années à des exercices et à des plaisirs champêtres dont il a conservé le goût plus tard, et qui ont exercé sur ses compositions une heureuse influence. A l'âge de dix ans, on l'envoya au collége de Cœthen : il y fut employé comme enfant de chœur. Après y avoir achevé ses études élémentaires, il fréquenta le gymnase de l'hospice des orphelins à Halle. Le savant théoricien Türk, qui habitait cette ville, se chargea du soin de terminer son éducation musicale. Une certaine originalité sauvage se faisait remarquer dans les premières compositions de Lœwe : les formes inusitées de ces productions excitaient souvent le rire de son maître; l'élève défendait ses idées avec chaleur, et souvent il s'ensuivait des discussions orageuses, qui se terminaient par le renvoi de l'élève. Mais bientôt après, Türk le rappelait. Les événements de 1813 et la mort du maître interrompirent le cours de ses études de musique. Lœwe retourna alors au gymnase, s'y livra de nouveau

à la littérature et aux sciences, puis, en 1817, il suivit les cours de l'université. Il s'y adonna particulièrement à la philosophie et à la théologie, sans négliger toutefois la musique. Ce fut à cette époque qu'il parvint à un certain degré d'habileté sur le piano, en jouant les œuvres de Mozart, de Dussek et de Beethoven. Il donnait alors des leçons de musique pour vivre, et prenait part aux exercices de chant dirigés par Maas et Naue. Dans l'hiver de 1819 à 1820, Lœwe visita Dresde, et y fit la connaissance de Charles-Marie de Weber, qui le prit en affection et l'encouragea dans ses travaux. Dans l'été suivant, il fit un voyage à Weimar, où il visita Hummel, et à Jéna, où il offrit à Gœthe un recueil de chansons de sa composition. Bientôt après, il accepta à Stettin les places de *cantor* à Saint-Jacques et de professeur au gymnase. La manière dont il remplit ses fonctions lui valut ensuite sa nomination de directeur de musique à la même église, au gymnase et au séminaire des instituteurs. Devenu le centre d'activité de la musique dans sa nouvelle position, il employa toute son énergie à mettre cet art en progrès autour de lui. C'est de ce moment que datent les nombreuses compositions qu'il a publiées et celles qui sont restées en manuscrit. Sa réputation commença par des ballades, où brille un rare mérite d'expression et d'originalité. Il en a fait imprimer un grand nombre, parmi lesquelles on cite comme les plus belles : *Le Roi des Erles*, *La Nuit de Sainte-Walpurge*, *La Nonne de la Sprée*, *La Caverne des amants*, *La Revue nocturne*, *La Première Nuit de Sainte-Walpurge* (pour voix de solos et chœurs), *La Fiancée de Corinthe*, *La Maison sainte*, *etc*. Dans des compositions de plus grande importance, on remarque ses oratorios : 1° *La Destruction de Jérusalem*, qui fut exécutée la première fois à Stettin, puis à Berlin, et qui a partout obtenu un succès décidé. — 2° *Die sieben Schlæfer* (Les sept Dormants). — 3° *Le Serpent d'airain*, pour des voix seules sans orchestre, écrit pour la deuxième grande fête de Jéna, et qui a été exécuté en 1834. — 4° *Les Apôtres de Philippe*, autre oratorio purement vocal, exécuté à Jéna, en 1835, et considéré en Allemagne comme la plus belle composition moderne de ce genre. — 5° *Gutenberg*, cantate pour voix d'hommes composée pour l'inauguration de la statue de cet homme célèbre, à Mayence. — 6° *Jean Huss*, oratorio exécuté à Berlin, en 1842, et publié en partition réduite pour le piano. Moins heureux au théâtre, Lœwe a écrit les opéras suivants, qui sont restés en manuscrit : 1° *La Chaumière des Alpes*, opérette en un acte. — 2° *Rodolphe, ou le seigneur allemand*, grand opéra romantique en trois actes. — 3° *Malek Adhel*, opéra tragique en trois actes, qui n'a point été représenté, mais qu'on a exécuté avec succès au concert de Stettin. — 4° *Les Taquineries*, opéra-comique en trois actes. — 5° Chœurs en entr'actes pour *Le Conte en rêve*, fantaisie dramatique de Raupach. — 6° Ouverture, chœurs et entr'actes pour *Themiste*, tragédie par le même, représentée à Berlin. On cite aussi de cet artiste *Trois années complètes* de cantates et de motets composés pour l'église de Stettin. On a publié de ses ouvrages : 1° *Die Zerstœrung von Jerusalem* (La Destruction de Jérusalem), oratorio en deux parties, en partition, op. 30 ; Leipsick, Hofmeister. — 2° *Das Gebet des Herrn* und *die Einsetzungsworte des leib. Abendmahles* (L'oraison dominicale et les paroles sacramentelles de la sainte Cène), op. 2 ; Halle, Kummel. — 3° *Die Walpurgis nacht* (La nuit de Sainte-Walpurge), ballade de Gœthe pour voix solos, chœur et orchestre, op. 25, en partition ; Berlin, Schlesinger. — 4° Trois ballades de Herder, Uhland et Gœthe, op. 1 ; ibid. — 5° Trois idem, de Théod. Kœrner, Herder et Willibald Alexis, 2e recueil ; ibid. — 6° Trois idem, de Herder et Uhland, op. 3 ; ibid. — 7° Six chants de Byron, sur la traduction allemande de Theremin, op. 4 ; ibid. — 8° Beaucoup d'autres ballades, en recueils ou détachées, op. 5, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 14, 15, 16, 17, 20, 21, 23, 29 ; ibid. — 9° Six chants pour 4 ou 5 voix d'hommes, op. 19, partition et parties ; Berlin, Wagenführ. — 10° Cinq chants spirituels à 4 voix d'hommes, op. 22. — 11° Trois quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 24 ; Berlin, Wagenführ. — 12 Quatuor spirituel, idem, op. 26 ; Berlin, Trautwein. — 13° Grand trio pour piano, violon et violoncelle, op. 12. — 14° Grand duo pour piano à quatre mains, op. 18 ; ibid. — 15° Grande sonate pour piano seul (en *mi*), op. 16 ; Berlin, Wagenführ. — 16° Fantaisie idem, op. 11 ; ibid. — 17° *Mazeppa*, poëme musical d'après Byron, idem, op. 27. — 18° Sonate élégie pour le piano ; ibid. — 19° *Le Frère miséricordieux*, poëme musical idem, op. 28 ; ibid. Lœwe a aussi en manuscrit des symphonies, des ouvertures, des concertos de piano et d'autres compositions.

Comme écrivain didactique et comme critique, il s'est fait connaître par une méthode de musique et de chant intitulée : *Gesanglehre, praktisch und theoretisch für Gymnasien, Seminarien und Bürgerschulen entwürfen* ; Stettin, chez l'auteur, 1826, in-4° de 96 pages. Une deuxième édition, corrigée et perfectionnée,

de cet ouvrage a paru à Berlin, chez W. Logier, 1828, in-4°. Il en a été publié une troisième, à Stettin, en 1834. On doit à Lœwe une critique du système de Logier, insérée dans la *Gazette musicale* de Berlin (ann. 1825, nos 4, 5, 6, 8, 9, 10).

Lœwe vivait encore à Stettin en 1859. W. Neumann a publié sa Biographie dans le recueil intitulé : *Die Komponisten der neuen Zeit* (Les Compositeurs de l'époque actuelle); Cassel, 1857, livraisons 14-16.

LOEWE (Jeanne-Sophie), cantatrice distinguée, petite-fille de Frédéric-Auguste-Léopold, est née à Oldenbourg, en 1815. Après avoir reçu sa première éducation musicale à Manheim, où son père, Ferdinand Lœwe, était attaché au théâtre de la cour, puis à Francfort-sur-le-Mein, elle se rendit à Vienne, où elle prit des leçons de plusieurs maîtres, et en particulier de *Ciccimara*, bon professeur de chant. Le succès qu'elle obtint dans un concert en 1832 la fit engager par la direction du théâtre Kærntlnerthor, où se fit son début sur la scène. Après y avoir brillé pendant plusieurs années, elle fit son premier voyage en Allemagne dans l'année 1837 et visita d'abord Berlin; puis elle chanta à Hanovre et à Hambourg. De retour à Vienne en 1832, elle y resta jusque dans les premiers mois de 1840, et se fit entendre de nouveau à Hambourg, puis à Leipsick et à Francfort. Pendant les années 1841 à 1843 elle chanta sur les théâtres italiens de Paris et Londres, d'où elle se rendit à Milan en 1844, et chanta dans les années suivantes à Turin, Venise, Gênes, Naples, Bologne et Vérone. Le caractère de son talent consistait dans la beauté de sa voix et dans l'intelligence de son action dramatique. Après 1848, les renseignements manquent concernant la suite de sa carrière.

LOEWEN (Jean-Frédéric), secrétaire à la cour de Schwerin, vers 1758, est auteur de deux dissertations, la première, sur la poésie de l'ode (*Anmerkungen über die Odenpoesie*); la seconde, sur la poésie de la cantate d'église (*Anmerkungen über die geistliche Cantatenpoesie*). Elles ont été insérées dans le recueil d'écrits sur la musique de Hærtel (n° 1, p. 1-25, n° 2, p. 138-165). Lœwen y examine les rapports de la coupe et du rhythme de ces genres de poésie avec la musique; mais ses vues sont superficielles.

LOEWENSKIOLD (Hermann de), compositeur danois, vivait à Copenhague en 1839, et s'y trouvait encore en 1847. Il y fit représenter son premier opéra, intitulé *Sara*, qui obtint un brillant succès et fut repris plusieurs fois. En 1849, il donna, sur le théâtre royal de cette ville, *Le Printemps à Athènes*, ballet dont il avait écrit la musique. On a imprimé environ 20 œuvres de sa composition pour le piano et pour le chant, parmi lesquels on remarque des pièces caractéristiques pour piano seul, op. 12, des fantaisies, et recueil de ballades à voix seule, avec accompagnement de piano.

LOEWENSTERN (Matthias-Apelle de), conseiller du prince de Mœnsterberg et d'Oels, naquit à Neustadt, dans la haute Silésie, le 20 avril 1594. Il était fils d'un sellier nommé *Lœwe*. Après avoir fréquenté l'université de Francfort, il retourna dans sa ville natale. Peu de temps après, on l'appela à Leobschütz, pour diriger la musique de l'église du Lycée. Le margrave de Brandebourg l'engagea à se rendre à Troppau; mais Lœwenstern préféra sa situation de Leobschütz, que la guerre de Trente ans put seule lui faire quitter. A cette époque, le duc Henri Wenceslas d'Oels l'attira à sa cour, et le nomma directeur de sa musique, puis préfet du gymnase de Bernstadt, et enfin, en 1631, conseiller et secrétaire de son cabinet. Dans cette même année, Lœwenstern fut nommé directeur de musique à la cour de l'empereur Ferdinand II. A la mort de ce prince, son successeur lui accorda des lettres de noblesse. Tant de faveurs ne furent que de faibles adoucissements aux douleurs de la goutte et de la gravelle qui tourmentèrent ses dernières années. Il mourut à l'âge de cinquante-quatre ans, le 3 avril 1648. La plupart de ses productions musicales sont pour l'église. Ses mélodies, dit Hofmann dans sa Biographie des musiciens de la Silésie, sont simples, naturelles et remplies d'expression. Il publia, sous le titre de *Symbola*, un recueil d'airs religieux pour 1, 2, 3 et 4 voix; Breslau, sans date.

LOFEIER (Joseph-Frédéric), intendant des bâtiments de Salzbach, né le 20 juillet 1766, s'est distingué comme amateur par ses talents sur le piano et l'alto, et par quelques compositions, telles que symphonies, ouvertures, et morceaux d'église. On a gravé sous son nom : 12 *variations* (en *ré*) *pour piano sur un thème original*; Nuremberg, Winterschmidt, 1801.

LOGI. *Voyez* **LOSI** (Le comte DE).

LOGIER (Jean-Bernard), inventeur du système de l'enseignement de la musique qui porte son nom, descend d'une famille française réfugiée en Allemagne après la révocation de l'édit de Nantes. Il est né en 1780 à Kaiserslautern, dans le Palatinat, où son grand-père et son père avaient été organistes. Ce dernier accepta en

1796 une place de premier violon dans la chapelle du prince électeur de Hesse, à Cassel, puis se rendit à Gœttingue, où il fut jusqu'à sa mort chef de pupitre des concerts dirigés par Forkel. A l'âge de neuf ans, Logier reçut de son père les premières leçons de musique et de piano; mais son instrument de prédilection était la flûte, qu'il étudia sous la direction de Weidner. Ses progrès sur cet instrument furent si rapides, qu'à l'âge de dix ans il put jouer dans un concert public une symphonie concertante avec le fils de son maître. Peu de temps après, il perdit ses parents, et on lui donna un tuteur, qui voulut lui faire abandonner la musique pour le commerce; mais Logier s'enfuit à Marbourg, où il avait un oncle, frère de sa mère. Il y fit la connaissance d'un Anglais qui l'emmena à Londres, et le traita comme un fils pendant deux ans, n'exigeant de lui, en retour du bien-être qu'il lui procurait, que de jouer chaque jour un peu de flûte et de piano. A cette époque (1805), le marquis d'Abercorn organisa un corps de musique pour son régiment : Logier y entra comme flûtiste, et suivit son corps dans une ville du nord de l'Irlande. Wilmann, Allemand de naissance, et père de l'excellent clarinettiste de Londres, était chef de musique de ce régiment : Logier épousa sa fille. Dans ses heures de loisir, il composait de la musique et donnait des leçons de piano. Cette dernière occupation lui suggéra ses premières idées sur la réforme de l'enseignement. Après la paix, le régiment de lord Abercorn fut licencié, et Logier, resté sans emploi, accepta la place d'organiste à Westporter, en Irlande, qui lui fut offerte par lord Altamund. Bientôt ses nombreuses occupations dans cette ville lui firent désirer de trouver un aide pour ses fonctions d'organiste, et il imagina d'y employer sa fille, âgée seulement de sept ans. Mais la faiblesse des doigts et la mauvaise disposition de la main de cet enfant était un obstacle à la réalisation de ses projets. L'idée lui vint alors d'une machine destinée à corriger les défauts de la main. Il la composa d'une tringle qui a toute la longueur du clavier, et sur laquelle posent les mains; d'une autre tringle cylindrique sur laquelle glissent deux espèces de gantelets ouverts à la partie inférieure, destinés à y placer les doigts pour les maintenir dans une position convenable. C'est à cette machine que Logier donna le nom de *chiroplaste*, et ce nom fit sa fortune. Ce qui n'avait eu d'abord qu'un but d'intérêt particulier, lui parut pouvoir devenir la base d'un enseignement. Il ne tarda point à aller s'établir à Dublin, où il commença à mettre sa méthode en pratique : ses succès dépassèrent ses espérances, et bientôt il fut considéré comme le meilleur maître de piano de l'Irlande. Les élèves lui venaient de toutes parts. Il avait accepté en arrivant à Dublin la direction de la musique du théâtre de Johnston; mais la chute de cette entreprise lui rendit la liberté dont il avait besoin pour donner tous ses soins à son système. Dès 1814 il avait pris un brevet pour le chiroplaste : ce brevet lui donnait le droit d'exploiter seul son système d'enseignement, ou d'en faire des concessions. Ses succès, constatés par les rapides progrès de ses élèves en certaines parties de la musique, fixèrent l'attention publique sur cette méthode; l'habileté qu'il mit à la répandre, dans des voyages qu'il fit pendant l'année 1816 en Écosse et en Angleterre, lui procura des transactions avantageuses avec beaucoup de maîtres de musique, et des écoles de chiroplaste s'établirent à Liverpool, Manchester, Chester, Glascow, Preston, etc., etc. Samuel Webbe, un des professeurs de Londres le plus en vogue, fit même le voyage de Dublin pour venir visiter Logier, et pour s'instruire dans le mécanisme d'enseignement de la nouvelle méthode, qu'il mit en pratique dans un cours public.

Cependant les succès mêmes de cette méthode causèrent à Logier beaucoup de tracasseries. Il avait publié dans l'été de 1816 une explication de son système dans un écrit intitulé : *An explanation and description of the royal patent Chiroplast, or hand-director to pianoforte, etc.*; Londres, Clementi, in-4°. Cet écrit et le bruit des résultats de la nouvelle méthode éveillèrent la susceptibilité de tous les professeurs de piano, et leur firent craindre l'engouement de la mode pour cette nouveauté, et l'abandon de leurs élèves. Ils commencèrent à se réunir contre le danger qui semblait les menacer, et l'attaque commença par le pamphlet anonyme qui avait pour titre : *General observations upon Music and remarks on M. Logier's System of musical education, with appendix* (Observations générales sur la musique, et remarques sur le système d'éducation musicale de M. Logier, avec un appendice). Édimbourg, Robert Burdie, 1817, in-8°. Ce pamphlet, tiré à grand nombre d'exemplaires, fut répandu dans toute l'Angleterre. On y critiquait la nouvelle méthode avec amertume. M. A. de Monti, maître de musique à Glascow, suivit l'exemple de l'anonyme, et montra aussi peu de bienveillance pour le chiroplaste dans un écrit intitulé : *Strictures on M. Logier's system of musical education* (Remarques sur le système d'éducation musicale de M. Logier); Glascow,

W. Turnbull, 1817, in-8°. Ces deux pamphlets ne produisirent pas l'effet que s'en étaient promis leurs auteurs, car l'attention publique en fut plus vivement excitée.

Logier, attaqué avec si peu de ménagement, crut qu'il ne pourrait se défendre avec avantage qu'en se rendant à Londres pour établir lui-même des écoles de chiroplaste. Arrivé dans cette ville, il invita les membres de la Société philharmonique et d'autres musiciens à un examen des élèves de Webbe, qui eut lieu le 17 novembre 1817. Presque tous les artistes et professeurs de quelque renom qui se trouvaient alors à Londres, y assistèrent. Les avis furent partagés, mais les pianistes les plus distingués donnèrent leur approbation à l'invention de Logier. Celui-ci rendit compte de cet examen, et le présenta sous le jour le plus avantageux dans une relation intitulée : *An authentic Account of the examination of pupils instructed on the new System of musical education, by J. B. Logier* (Relation authentique de l'examen d'élèves instruits par le nouveau système d'éducation musicale); Londres, R. Hunter, 1818, in-8°. Mais ses adversaires ne voulurent pas le laisser jouir en paix de son triomphe; ils vinrent le troubler par une critique de mauvaise humeur qui avait pour titre : *An Exposition of the new System of musical education of M. Logier, with strictures on his chiroplast; published by a committee of professors in London* (Exposition du nouveau système d'éducation musicale de M. Logier, avec des remarques sur son chiroplaste; par un comité de professeurs de Londres); Londres, Budd et Calkin, 1818, in-8°. Parmi les noms de ces professeurs, on remarque ceux d'Attwood, du docteur Crotch, de Latour et de Ries. Irrité par les attaques dont il était l'objet, Logier répliqua à cet écrit, avec un peu trop d'aigreur, par un autre intitulé : *A Refutation of the fallacies and misrepresentations contained in a pamphlet entitled : An exposition of the new System, etc.* (Réfutation des faussetés et des méprises contenues dans un pamphlet intitulé : Exposition d'un nouveau système, etc.); Londres, Hunter, 1818, in-8°. Le ton de cette réplique et le peu de ménagement que Logier y montrait pour ses antagonistes n'étaient pas de nature à faire cesser la polémique engagée contre son système et contre sa personne. De nouveaux pamphlets, où la satire et les plaisanteries plus ou moins grossières lui étaient prodiguées, se succédèrent avec rapidité. Je ne connais vraisemblablement pas tout ce qui a été publié à ce sujet; mais j'ai retenu les titres suivants de brochures où l'on présentait sous un aspect ridicule Logier et son système : 1° *The Logerian system of teaching Music* (Le système logérien de l'enseignement de la musique); Londres, Philips (sans date), in-8°. — Ayrton, qui plus tard fut rédacteur en chef du journal de musique *The Harmonicon*, est l'auteur de ce pamphlet. — 2° *The musical Tour of Dr. Minim A B C* (Voyage musical du docteur Minime A B C); Londres, W. Glindon, 1818, in 12; diatribe violente dont Graham, professeur de musique à Londres, est auteur. — 3° *Joel Collier redivivus, an entirely new edition of that celebrated author's musical travels, etc.* (Joel Collier ressuscité, édition entièrement nouvelle des voyages musicaux de ce célèbre auteur); Londres, J. Asperne, 1818, in-8°; nouvelle édition d'une plaisanterie mordante publiée autrefois contre Burney (voy. ce nom), à laquelle on avait ajouté des notes où Logier était bafoué. L'éditeur nouveau et auteur des remarques était un certain *Georges Veal*, qui pendant longtemps joua l'alto à l'orchestre du théâtre italien. — 4° *Logerian sensibility, or Marsyas in the Chiroplast* (Sensibilité logérienne, ou Marsyas dans le chiroplaste); Bath, 1819, in-8°. Le dernier écrit de Logier relatif à son enseignement a paru sous ce titre : *A short Account of the progress of J. B. Logier's system of musical education in Berlin* (Courte notice concernant les progrès du système d'éducation musicale de J. A. Logier, à Berlin); Londres 1824, in-8°.

L'éclat qu'avait eu cette dispute eut pour résultat de mettre à la mode le système d'enseignement du chiroplaste. L'association de Logier avec Kalkbrenner, pour l'exploitation de ce système dans des cours établis à Londres, fut l'événement le plus heureux pour le succès de la nouvelle méthode. Dès lors les personnes les plus distinguées de la société s'empressèrent de fréquenter ces cours, et Logier fit de très-considérables bénéfices sur les produits des écoles, sur la vente des chiroplastes et de la musique écrite spécialement pour ses cours, et sur les concessions de brevets pour les villes de province. Le bruit des succès de cette méthode se répandit bientôt en France et en Allemagne. A Paris, Zimmerman ouvrit un cours de piano par la méthode du chiroplaste, qui eut pendant deux ans un succès de vogue, et qui ne fut abandonné qu'à la suite d'une longue et dangereuse maladie du professeur. Sur les rapports qui lui furent faits de la méthode de Logier, le roi de Prusse envoya Fr. Stoepel à Londres pour l'étudier près de l'inventeur, et fit à celui-ci l'invitation de se rendre à Berlin, pour y organiser des cours. Lo-

gier y arriva le 16 août 1822, et y fonda une école dont l'examen parut si satisfaisant cinq mois après, que le roi chargea Logier du soin d'instruire vingt maîtres pour répandre sa méthode dans les villes principales de la Prusse. Ces propositions ayant été acceptées, l'inventeur du chiroplaste passa trois ans à Berlin, retournant chaque année trois mois à Londres pour ses affaires.

En 1826, il se fixa de nouveau à Dublin, où il vécut dans la retraite, jouissant du fruit de ses travaux. F. Stoepel établit à Munich une école d'après le système de Logier, en 1826; plus tard il vint fonder un établissement du même genre à Paris; mais cette école n'eut qu'un médiocre succès. Leipsick, Dresde, Francfort-sur-le-Mein, Francfort-sur-l'Oder, Stettin, Nauembourg, Stuttgard et Hambourg, ont eu aussi successivement des cours de piano par le chiroplaste. Girschner, alors organiste à Berlin, F. Stoepel, C.-F. Muller, C.-G. Webner (V. ces noms), et d'autres professeurs et critiques de l'Allemagne ont écrit sur cette méthode, et en ont fait valoir les avantages. On trouve aussi de longs articles analytiques sur le même système dans le *Quarterly musical Magazine and Review* (t. 1, pag. 111 à 139), et dans la *Gazette musicale* de Leipsick (t. 23 et 24). Logier est mort à Dublin, le 27 juillet 1846, à l'âge de soixante-cinq ans.

Le système de Logier se compose d'éléments divers, qui doivent être examinés séparément pour être appréciés avec justesse. Divisé en deux parties principales, qui sont l'exécution au piano et l'harmonie, ce système a deux choses qui lui sont propres dans la première section, savoir : le chiroplaste et l'exécution simultanée d'un certain nombre d'élèves sur plusieurs pianos. Le chiroplaste ne peut être considéré comme une nécessité de l'enseignement; car il n'est destiné qu'à corriger les positions vicieuses de certaines mains ou les déviations des doigts. Les mains naturellement bien placées n'ont pas besoin de ce secours. D'ailleurs, il a l'inconvénient de ne permettre aux doigts que les mouvements les plus élémentaires, puisqu'il leur interdit tout mouvement de translation de la main, soit par substition de doigts, soit par le passage des doigts sur le pouce, ou du pouce sous les doigts. Kalkbrenner paraît avoir reconnu ses défauts à cet égard, car il l'a abandonné pour lui substituer le *guide-mains*, qui n'est que la partie inférieure du chiroplaste, séparée du reste de l'appareil; mais l'emploi de cet appareil n'a pas eu de succès : Liszt l'a tué d'un mot, en appelant ce *guide-main* le *guide-âne*. A l'égard de l'enseignement individuel du mécanisme, Logier n'y a introduit aucun changement : il n'y avait rien en effet à y faire, et l'inventeur du chiroplaste n'a pu se dispenser de faire donner à ses élèves des leçons particulières de ce mécanisme, par les procédés ordinaires.

La partie la plus importante du système consiste dans l'exécution simultanée d'un certain nombre d'élèves sur plusieurs pianos. C'est pour cette partie de son système que Logier a écrit l'ouvrage qu'il a publié sous ce titre : *The first Companion to the royal patent Chiroplast, or hand-director, a new invented apparatus for faciliting the attainment of a proper execution on piano-forte, by the inventor*, Dublin, in-4° de 42 pages. Cette méthode, à laquelle il a été ajouté trois suites d'études, de duos et de trios pour plusieurs pianos (Londres, Clementi), a été traduit en français et publiée sous ce titre : *Compagnon du chiroplaste*, ou *Méthode de piano-forté*, divisée en 4 liv., avec des exercices progressifs), Paris, Carli. Il y en a aussi une édition allemande; Berlin, W. Logier. Les différentes parties des morceaux destinés à être joués à deux, à quatre ou à six mains sur divers pianos, et par un certain nombres d'élèves, étant calculées d'après les divers degrés d'avancement de ces élèves, présentent un moyen fort ingénieux pour faire acquérir promptement, même aux plus faibles, un bon sentiment de mesure et d'harmonie. Ce mode d'enseignement est pour la musique instrumentale ce que le chant d'ensemble est pour les voix, et l'on peut dire que c'est une véritable création, qui devrait être en usage dans toutes les grandes écoles. L'auteur de cette notice a écrit pour le cours de Zimmerman des morceaux, parmi lesquels il y a jusqu'à des septuors dont toutes les parties à deux mains ont un objet déterminé et un degré d'avancement particulier : il résultait de leur exécution un effet assez riche et de rapides progrès chez les élèves. Plusieurs de ces morceaux ont été gravés, mais le plus grand nombre est resté en manuscrit.

L'harmonie, seconde partie du système de Logier, paraît être celle qui a particulièrement fixé son attention, et qu'il a travaillée avec plus de soin. Le premier essai qu'il publia sur ce sujet se trouve dans une des suites de son *Compagnon du chiroplaste*; plus tard il publia : *Logier's practical Thorough bass, being studies on the works of modern composers*; Londres, Clementi, in-4°. Il a été fait une traduction allemande de cet ouvrage; elle a pour titre : *Anweisung zum Unterricht im Clavierspiel und musikalische Composition, etc.*; Berlin, 1819, 1 vol. in-4°. Cet ouvrage est une application pratique des principes de l'auteur du chiroplaste, dans l'analyse de quelques morceaux de plusieurs

compositeurs célèbres. Quelques années après, Logier refondit toutes ses idées sur l'harmonie dans un ouvrage qu'il publia à Berlin, et qui a pour titre : *System der Musik Wissenschaft und der musikalischen Composition, mit Inbegriff dessen, was gewæhnlich unter dem Ausdrucke General-Boss verstanden wird*; Berlin, H. A. W. Logier, 1827, in-4°. Dans le même temps parut une traduction française de ce livre, intitulée : *Nouveau système d'enseignement musical, ou Traité de composition*; Paris, Schlesinger, in-4°, de 289 pages. J'ai donné, dans le troisième volume de la *Revue musicale* (p. 61-66), une analyse détaillée de cet ouvrage, que je ne répéterai pas ici : on pourra la consulter en son lieu. Je me bornerai à dire qu'en résumant mon opinion, j'ai fait remarquer que le livre de Logier n'était point un traité de composition, mais un traité d'harmonie auquel il a mêlé des notions de mélodie et de rhythme, et qu'il a trop développé.

Indépendamment de toutes les productions qui ont pour objet son système d'enseignement, Logier a publié comme compositeur : 1° Grand concerto pour le piano (en *mi* bémol), op. 13; Berlin, W. Logier. — 2° Sonate pour piano, flûte et violoncelle, op. 7; ibid. — 3° Sonate facile pour piano et flûte, op. 8; ibid. — 4° Introduction et grande marche pour piano à 4 mains, op. 14; ibid. — 5° Introduction, fugue et 2 canons, op. 18; ibid. — 6° Grande sonate pour piano à 4 mains (en *ut* mineur); ibid. — 7° Petite sonate pour piano seul, op. 10; ibid. — 8° Airs anglais variés pour piano seul; Bonn, Simrock; Berlin, W. Logier. — 9° Grande sonate pour piano, flûte et violoncelle, op. 23; ibid. — 10° Quelques marches et morceaux pour musique militaire; Londres, Clementi. — 11° *Complete introduction to the keyed bugle* (Introduction complète à l'art de jouer du cor à clefs); Dublin et Londres, in-4°.

LOGROSCINO (Nicolas), compositeur célèbre dans le genre bouffe, naquit à Naples, vers 1700. Les premiers essais dans le style bouffe furent dus à Leo, à Pergolèse et à Hasse; mais Logroscino, leur contemporain, l'emporta sur eux par la verve, par la gaîté, et surtout par l'effet qu'il leur donna au moyen de l'invention des *finali*. Depuis plusieurs années, il était considéré comme n'ayant point de rival, lorsque les premiers opéras de Piccinni, représentés sur le théâtre des Florentins avec un succès prodigieux, lui firent connaître que son règne était passé. Il quitta Naples en 1747, et se rendit à Palerme, où il devint premier maître de contrepoint au Conservatoire *dei Figliuoli dispersi*. Il y fit de bons élèves, parmi lesquels on compte *Muratori* et *Vermiglioli*. De retour à Naples, il y est mort, en 1763. Parmi ses nombreux ouvrages, on distingue : 1° *Giunio Bruto*, opéra séria. — 2° *Il Governatore*, opéra buffa en deux actes. — 3° *Il vecchio Marito*; idem. — 4° *Tanto bene, tanto male*; idem.

LOHELIUS (Jean). Voyez OELSCHLEGEL (Jean Lohelius).

LOHENSTEIN (Daniel-Gaspard de), syndic de Breslau, né à Nimptsch, en Silésie, le 5 janvier 1635, fit ses études à Breslau, Leipsick et Tubingue, puis visita les principales parties de l'Allemagne et de l'Europe. En 1666, il fut nommé conseiller impérial et syndic de Breslau. Il mourut dans cette ville, en 1683. Parmi ses nombreux ouvrages, on remarque un roman historique intitulé : *Arminius et Thusnelda*, qui parut après sa mort, à Leipsick, en 1689, 2 vol. in-4°. Il y traite de la puissance de la musique (t. 2, p. 907).

LOHET (Simon), organiste de la cour à Stuttgard, vers 1600, est connu par vingt-quatre fugues pour l'orgue qui ont été insérées dans la *Nova musices organices tabulatura* (Bâle, 1617, in-fol.), de Woltz, organiste de Heilbronn. Il y a lieu de croire que Lohet était Français de naissance ou d'origine.

LOHR (Michel), né à Marienbourg, fut *cantor* à Dresde, dans la première moitié du dix-septième siècle. On connaît sous son nom un recueil intitulé : *Neue teutsche und lateinische Kirchen-Gesænge und Concerten in fünfzehn 7 und 8 stimmigen Motetten* (Nouveaux chants allemands et latins, et concerts en 15 motets à 7 et 8 voix), 1re partie; Dresde, 1635, in-4°.

LOISEL (Jean), chanoine régulier de l'ordre des Prémontrés au monastère de Saint-Norbert, dans la petite ville de Ninove en Belgique, florissait vers le milieu du dix-septième siècle. On a de lui plusieurs collections de messes et de motets, parmi lesquels on remarque les ouvrages suivants : 1° *Musica hactenus inaudita, sive Missæ IV quinque et sex vocum, novo ac moderno modulamine concertatæ cum instrumentis et ripieno duplici (seu duobus aliis choris) si placet*; Anvers, 1644, in-4°. — 2° *Motetta sacra duarum et trium vocum cum basso continuo ad organum*; Anvers, 1649, in-4°. Quelques chants à 4, 5 et 6 voix de Loisel ont été insérés dans la collection qui a pour titre : *Cantiones natalitiæ, seu Laudes B. Mariæ, quatuor, quinque et sex vocum* (Gand, 1651, in-4°), avec d'autres de Philippe Van Steelant, et de Liberti.

LOISEL (Jean-Frédéric), violoniste, vécut à Paris vers 1780, et y mourut jeune. Il y a publié : 1° Six quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 1. Une deuxième édition de cet ouvrage a été faite à Offenbach, chez André. — 2° Trois concertos pour violon et orchestre, op. 2.

LOISET ou LOYSET. *Voyez* PIÉTON.

LOKENBURG (Jean de), compositeur allemand du seizième siècle, est connu par deux messes à plusieurs voix qui se trouvent dans les manuscrits de la Bibliothèque royale de Munich (n° 51 et 54).

LOLLI (Antoine), violoniste célèbre, naquit à Bergame en 1728, ou en 1733, suivant des renseignements fournis à Boisgelou, par Woldemar, son élève. D'autres notices insérées dans la *Gazette musicale* de Leipsick (an. 1re, p. 78, 609 et 685) en font un Vénitien, et placent la date de sa naissance en 1740; mais Gervasoni (*Descrizione storico-critica degli scrittori filarmonici italiani*) et l'abbé Bertini (*Dizzionario storico-critico degli scrittori di musica*), qui étaient bien placés pour se procurer des détails précis, ne parlent point de cette circonstance, et font naître Lolli à Bergame. D'ailleurs la date de 1740 est peu vraisemblable, car les premiers concertos de cet artiste furent gravés à Amsterdam en 1760, et à Paris deux ans après. Quoi qu'il en soit, il paraît qu'il n'eut point de maître de violon, et qu'il ne dut qu'à lui-même le talent qu'il acquit sur cet instrument. De là vient qu'il fut médiocre musicien. On ignore l'emploi de ses premières années, mais on croit qu'il voyagea dans les Pays-Bas et en Hollande, vers 1760, d'où il se rendit en Allemagne. En 1762 il entra au service du duc de Wurtemberg, à Stuttgard. L'auteur anonyme d'une notice insérée dans la *Gazette musicale* de Leipsick dit qu'il y trouva Nardini, qui lui était supérieur en talent, et qu'il demanda au duc un congé d'une année, lequel fut employé à des études presque continuelles dans un village isolé; puis qu'il revint à Stuttgard, et que son jeu y excita tant d'étonnement, que Nardini ne put lutter avec lui et qu'il retourna en Italie. Tous ces détails me paraissent manquer d'exactitude. Si l'on compare les deux concertos de Lolli, qui forment le deuxième œuvre de ses compositions, et qui ont été gravés en Hollande en 1760, avec les six concertos, op. 1, de Nardini, on trouvera dans les premiers des difficultés incomparablement plus grandes que dans les autres. Nardini brillait surtout par son expression dans l'adagio; mais ce genre ne fut jamais celui de Lolli. De plus, Nardini ne quitta Stuttgard qu'en 1767, lorsqu'une partie de la chapelle du duc fut réformée.

Après un séjour de onze ans dans la capitale du Wurtemberg, Lolli accepta les propositions qui lui furent faites par la cour de Russie, et se rendit à Pétersbourg vers la fin de 1773. Son talent excita l'admiration de l'impératrice Catherine II, qui, dit-on, lui donna un archet où l'on voyait écrit de sa main : *Archet fait par Catherine II pour l'incomparable Lolli.* Malgré la faveur qu'il trouvait près de cette princesse, il prétexta le besoin de rétablir sa santé pour obtenir un congé, et s'éloigna de la Russie en 1778. Ayant rencontré le compositeur Dittersdorf à Johannisberg, il lui dit qu'il ne se plaisait plus à Pétersbourg, et qu'il n'y retournerait pas. Il espérait obtenir sa démission honorable de l'impératrice en lui envoyant un certificat de médecin. Il paraît néanmoins qu'il conserva son titre de maître de concert de la cour de Russie, car c'est ainsi qu'il se qualifiait encore dix ans plus tard en Italie. En 1779 il arriva à Paris : son talent y fit une vive impression au concert spirituel. Cependant les connaisseurs le trouvèrent inégal; personne en effet ne le fut plus que lui. Son talent consistait particulièrement en une singulière dextérité à vaincre les difficultés de la main gauche; mais il y avait trop peu de raison dans sa tête pour qu'on pût attendre de lui de l'ordre et de la sagesse dans son jeu. On rapporte qu'ayant été pressé un jour de jouer un adagio, il répondit : *Je suis de Bergame, et les habitants de cette ville sont trop fous pour pouvoir jouer l'adagio.* Lorsqu'il quitta Paris, il se rendit en Espagne : on manque de renseignements sur son séjour dans cette contrée. Burney dit, dans son Histoire de la musique (t. IV, p. 680), que Lolli arriva à Londres au commencement de 1785, et que, par un caprice de conduite semblable à ceux de son exécution, il s'y fit rarement entendre. Si bizarre, dit-il, était son style de composition et d'exécution, que la plupart de ses auditeurs le considéraient comme un fou. Néanmoins, Burney ajoute qu'il s'est convaincu que, dans ses intervalles lucides, il avait un talent admirable d'expression pour les choses larges et sévères. Cette opinion coïncide avec celle que Schultz et Kirnberger s'étaient faite du talent de cet artiste singulier. Incapable d'accompagner un chanteur ou un instrumentiste, parce qu'il était peu musicien et n'avait pas le sentiment de la mesure, il était lui-même fort difficile à suivre dans l'exécution de ses morceaux. L'abbé Bertini rapporte que la première fois que Lolli se fit entendre dans un concert au théâtre de Palerme, en 1793, il apostropha publiquement le premier violon de l'orchestre, qu'il accusait d'avoir manqué à la mesure; cependant, ajoute Bertini, la faute

avait été faite certainement par Lolli lui-même.

Après avoir joué un soir dans un uratorio à Londres, il disparut tout à coup de cette ville, *à la sourdine*, suivant l'expression de Burney. Il retourna alors en Italie, et s'y fit entendre dans plusieurs concerts. Plus tard, il fit avec son fils, jeune violoncelliste distingué, un voyage en Allemagne. En 1791 ils étaient à Berlin, où le fils reçut du roi cent frédérics d'or, apres avoir joué à la cour. De là ils allèrent à Copenhague. On vient de voir que Lolli était à Palerme en 1793; l'année suivante, on le trouve à Vienne, puis Romberg l'entendit à Naples en 1796. Il n'était plus alors que l'ombre de lui-même. Enfin, il retourna en Sicile, où il mourut, en 1802. Il fut inhumé honorablement, dans l'église des capucins de Palerme, hors de la villa, suivant les renseignements donnés par l'abbé Bertini. Lolli n'a formé que deux élèves, Jarnowick et Woldemar, qui n'étaient guère moins fous que lui.

Les compositions connues de Lolli sont : 1° Six sonates à violon seul et basse, op. 1; Amsterdam, 1760; Paris, gravées par Mme Oger. — 2° Deux concertos pour violon et orchestre, op. 2; ibid. On a gravé à Berlin, chez Hummel, trois concertos séparés comme œuvres 1, 2 et 3. — 3° Deuxième livre de sonates, op. 3; Paris, Heina, gravé par Mme Vendôme. — 4° Troisième concerto pour violon et orchestre, op. 4; Paris, Heina. — 5° Deux concertos pour violon et orchestre, op. 5; ibid. — 6° Trois concertos avec un divertissement, op. 6; ibid. — 7° École du violon, avec alto et basse, op. 8; Paris, Sieber; Berlin, Hummel; Offenbach, André.— 8° Six sonates pour violon solo et 2e violon d'accompagnement, op. 9; Paris, Sieber. — 9° Six idem, avec accompagnement de basse, op. 10; ibid. On peut consulter sur Lolli un écrit de Jean-Baptiste Rangoni intitulé : *Saggio sul gusto della musica, co'l carattere di tre celebri suonatori di violino Nardini, Lolli e Pugnani*; Livourne, 1790, in-8°.

LOLLI (Philippe), fils du précédent, né à Stuttgard, en 1773, étudia le violoncelle dès ses premières années, et n'avait que dix-huit ans quand il se fit entendre à Berlin, en 1791. Le roi fut si satisfait de son talent, qu'il lui donna 100 frédérics. Vers la fin de la même année, le jeune Lolli se trouvait à Copenhague avec son père. En 1794, il se fit entendre à Vienne, où l'on a gravé douze variations pour violoncelle, op. 2, de sa composition. Depuis cette époque on n'a plus eu de renseignements sur cet artiste; mais je crois que M. Lolli, professeur de violoncelle, qui vivait à Caen en 1822, n'est autre que ce fils du célèbre violoniste.

LOMBARDI (Camille), compositeur napolitain cité par Cerreto (*Della prattica musicale*, lib. III, p. 156), vivait à Naples en 1601. Il excellait sur le luth.

LOMBARDO (Jérôme), compositeur sicilien, a fait imprimer de sa composition, vers 1600, quatre messes à 4 et 5 voix, avec la basse continue.

LOMMATZSCH (Charles-Henri-Godefroid), docteur en théologie et surintendant à Annaberg, né à Kindelbruck, le 22 juin 1772, est mort le 17 août 1824. Il a publié : 1° *Predigt zur Einweihung einer neuen Orgel in der Kirche* zu *Wolkenstein in Jahre* 1818 (Sermon pour l'inauguration d'un nouvel orgue dans l'église de Wolkenstein); Annaberg, 1818, in-8°. — 2° *Predigt zur Einweihung der neuerbauten Kirche und Orgel zu Drebach* (Sermon pour la dédicace de l'église nouvellement construite et de l'orgue à Drebach); ibid. 1825, in-8°.

LOMNITZKY (Simon), poete couronné de la Bohême, naquit à Budin, dans la première moitié du seizième siècle, et fut recteur du collége de Kardosch, où il vivait encore en 1594. On a de lui deux recueils précieux de chansons, en partie historiques, en langue bohême, avec les mélodies qu'il paraît avoir composées. Ces recueils, devenus d'une rareté excessive, ont pour titre : 1° *Kancyonal Nedelny w Girijka Nygryna z Nygropontu*; Prague, 1580, in-4°. — 2° *Kancyonal, a neb Pysne nowé Hystorycké Swatych*; Prague, 1594, in-4°.

LONATI (Charles-Ambroise), compositeur dramatique, né à Milan, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait représenter au théâtre San-Salvador, de Venise, en 1684, un opéra intitulé : *Ariberto et Flavio regi de' Lombardi*.

LONDICER (Ernest-Jean), organiste de l'église Sainte-Marie-Madeleine, à Stockholm, naquit dans cette ville, en 1717, et fut un des enfants les plus précoces du dix-huitième siècle. Un officier du régiment suédois-allemand lui donna les premières leçons de musique, et ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de sept ans il dédia au maréchal de Dülen un prélude à quatre parties avec un menuet. Dans les années suivantes, 1724 et 1725, il excita l'admiration générale, tant à la cour qu'à l'église Saint-Jacques, par sa manière d'accompagner les chorals et d'improviser les préludes. On l'envoya ensuite à Cassel pour y achever ses études. De retour à Stockholm en 1730, il y obtint les places d'organiste de la cour et de l'église Sainte-Marie-Madeleine, quoiqu'il ne fût âgé que de treize ans; et il célébra son entrée en fonctions, à la fête de la Toussaint, par l'exécution d'une musique qu'il avait compo-

sée. Les renseignements qu'on a sur cet artiste ne vont pas au delà de cette époque.

LONGUEVAL, appelé en Italie LONGHEUAL, musicien français, vécut au commencement du seizième siècle, et fut chantre de la chapelle du roi de France Louis XII. Petrucci a inséré le motet de ce musicien, à quatre voix, sur le texte : *Benedicat nos imperialis majestas*, dans le premier livre des *Motetti della Corona*; Fossombrone, 1514, petit in-4° obl. On trouve aussi deux motets de Longueval, à quatre voix, dans le recueil intitulé : *Liber undecimus, XXVI musicales habet modulos quatuor et quinque vocibus editos*; Paris, Pierre Attaingnant, 1534.

LOOSMAN (Étienne-Théodore VAN), maître d'école et organiste à Yest, dans la Frise, a fait imprimer : 1° *Muzikaale A, B, C, of het Kort Begrip wegens de Behandeling van het Orgel en Clavecymbel* (A B C musical, ou abrégé de la manière de jouer l'orgue et le clavecin); 1760. — 2° *Te Deum laudamus in't latyn en in't nederduits voor de viool, dwarsfluit, violoncel en basso continuo* (Te Deum laudamus, en latin et en hollandais, avec violons, flûte douce, violoncelle et basse continue); 1760.

LOOTENS (....), écrivain hollandais, cité par Hess (*Korte Schets van de Allereerste uitvinding en verdere voortgang in het vervaardigen der Orgelen*, p. 24) comme auteur d'un livre intitulé : *Aanmerking over de oudste Orgelen* (Remarques sur les anciennes orgues), mais sans faire connaître la date ni le lieu de l'impression. Toutefois, d'après quelques rapprochements de certaines dates rapportées dans des passages cités par Hess, cet ouvrage a dû paraître vers 1760. Un des paragraphes tirés textuellement du livre de Lootens par Hess offre beaucoup d'intérêt, en ce qui concerne le clavier de pédales de l'orgue, dont l'invention est communément attribuée à Bernard Muret (Voyez *Muret*), mais qui, suivant le fait rapporté par l'auteur hollandais, aurait été connu déjà au commencement du douzième siècle. Voici la traduction du passage dont il s'agit :

« Le facteur d'orgues Albert van Os, de Flessingue, a trouvé, il y a environ soixante-dix « ans (vers 1670), en enlevant un orgue de l'é« glise Saint-Nicolas à Utrecht, sur le sommier « du grand-clavier, la date de 1120. Ce sommier « n'avait ni tirans ni registres, mais douze rangs « de tuyaux, dont le plus grand était un *prestant* « de douze pieds. Sur chaque touche, tous les « tuyaux parlaient à la fois, sans qu'on pût en « détacher un seul; en sorte que ce qu'on entendait ressemblait à une *fourniture* criarde. Le « clavier commençait par *fa* grave [notation musicale], et « s'étendait jusqu'au *la* aigu [notation musicale] : il renfer« mait conséquemment trois octaves et une tierce. « Le clavier supérieur avait des registres fixes (?); « le second clavier des registres mobiles (?). *La « pédale n'avait qu'une seule trompette.* » Ce passage a beaucoup d'intérêt pour l'histoire de l'orgue : mais il est regrettable que la description de cet ancien instrument ne soit pas plus complète, et que le facteur Van Os n'ait pas fait mention de ce qui lui présentait des traces de restauration postérieures à la date de 1120; car il est impossible que l'instrument ait servi pendant cinq cent cinquante ans sans être plusieurs fois remanié.

LOPEZ ou LOBO (Duarte ou Édouard), appelé *Lupus* en latin, compositeur portugais, clerc bénéficié et maître de chapelle de l'église cathédrale de Lisbonne, vers 1600, est connu par un grand nombre d'œuvres de musique pour l'église, dont voici la liste : 1° *Opuscula musica nunc primum edita*; Anvers, 1602, in-4°. — 2° *Natalitiæ noctis responsoria*, 4-8 *voc.* — 3° *Missa ejusdem noctis*, 8 *voc.* — 4° *B. Mariæ Virginis antiphonæ*, 8 *voc.* — 5° *B. Mariæ Virginis Salve*, 11 *vocum in 3 chor.* — 6° *B. Mariæ canticum : Magnificat*, 4 *voc.* Ces cinq derniers ouvrages sont renfermés dans le même œuvre; Anvers, 1605, in-folio. — 7° *Canticum Magnificat*, 4 *voc.*; Anvers, 1605, grand in-fol. On y trouve seize *Magnificat* dans les différents tons. — 8° *Missæ* 4, 5, 6 *et* 8 *vocum*, Anvers, 1621; grand in-fol. — 9° *Missæ* 4, 5, 6 *vocum*, ibid., 1639, grand in-folio. — 10° *Officium defunctorum em canto chaõ*; Lisbonne, 1603, in-4°. — 11° *Liber processionum et Stationum ecclesiæ Olyssiponensis in meliorem formam redactus*; Lisbonne, 1607. On trouve en outre en manuscrit dans la bibliothèque royale de Lisbonne : 12° *Dos psalmos de vesperas de diversas vozes*; n° 814. — 13° *Cinco missas a* 4. *Liçoens de defunctos, e a sequencia da Missa a* 4, 6, 8, 9 *mais vozes*, n° 806. — 14° *Moteles de defunctos*; n° 810. — 15° *Dous vilhancicos ac Santissimo Sacramento*, n° 703. Le style de Lopez a beaucoup d'analogie avec celui de Benevoli, mais il est moins pur. Vers la fin de sa vie, qui se prolongea jusqu'à l'âge de cent trois ans, il fut nommé recteur du séminaire de l'évêché. Son maître de composition avait été Manuel Mendez d'Evora. Lopez a joui d'une grande réputation parmi ses compatriotes.

LORBER (Jean-Christophe), poete lauréat et avocat ordinaire de la cour de Weimar, naquit le 19 avril 1645, et mourut le 16 avril 1722. Il a écrit un poëme en vers allemands sur la musique, intitulé : *Lob der edlen Musik* (Éloge de la noble musique); Weimar, 1696, in-8° de 112 pages. On a aussi de Lorber un autre écrit intitulé : *Vertheidigung der edlen Musik, wider einen ongemussten Musikverächter ausgefertigt* (Défense de la noble musique contre un calomniateur de cet art); Weimar, 1697, in-8° de 26 pages. Ce pamphlet est dirigé contre le programme académique de Vockerodt qui a pour titre : *Consultatio IX de carenda falsa mentium intemperatarum medicina, sive abusu musicorum exercitiorum, etc.* (Voyez Vockerodt.)

LORENTE (André), né en 1631 dans la petite ville d'Archuelo, près de Tolède, fit ses études à l'université d'Alcala, et fut gradué dans la faculté des arts de cette même université. Ayant été nommé successivement commissaire de l'inquisition de Tolède, et prêtre prébendé à Alcala de Hénarès, il joignit encore à ces dignités ecclésiastiques la qualité d'organiste de l'église Saint-Juste dans cette dernière ville. C'était un savant musicien, qui avait étudié les ouvrages des grands maîtres italiens du seizième siècle, et qui était aussi habile dans la pratique de son art que savant dans la théorie, comme on le voit par un ouvrage important qu'il a publié sous ce titre : *El Porque della musica en que se contiene los quatro artes de ella, canto llano, canto de organo, contrapunto y composition* (Le Pourquoi de la musique, où sont contenues les quatre parties de cet art, à savoir : le plain-chant, le chant mesuré, le contrepoint et la composition); Alcala de Hénarès, 1672, in-fol. Je crois avoir vu citer quelque part une traduction italienne de ce livre, sous le titre de *Il Perche della musica;* mais je pense que le titre seul était traduit. Lorente dit dans cet ouvrage (lib. II, p. 218) qu'il a écrit un livre *De organo*, dans lequel il a traité de tous les instruments, particulièrement de l'orgue. On ignore si ce livre a été publié.

LORENZ (Frédéric-Auguste), musicien de la chambre du roi de Saxe, et virtuose sur le basson, est né à Chemnitz, au mois de février 1796. Cet artiste jouait aussi de plusieurs instruments, tels que le violon, la harpe, le czakan, la guitare, etc. Il a été d'abord employé dans les églises de Prague, comme violoniste. On connaît sous son nom les œuvres suivantes : 1° Variations pour violon; Prague, Berra. — 2° Adagio et rondo pour deux violons; Prague, Schœdl. — 3° Thèmes variés pour le czakan; Vienne, Haslinger. — 4° Marche d'*Aline* variée pour guitare et czakan; ibid. — 5° Trois sonates pour la harpe à crochets, avec accompagnement de violon; Hambourg, Bœhme. — 6° Trois, idem, op. 8; ibid. — 7° Collection de pièces pour harpe, avec et sans préludes, à l'usage des commençants, op. 7; Copenhague, Lose. — 8° Thème varié pour harpe à crochets, op. 10; Leipsick, Hofmeister. — 9° Sonate pour harpe à crochets, op. 11; ibid. — 10° Six chansons allemandes avec accompagnement de piano; Copenhague, Lose. — 11° Six romances françaises, idem, ibid.

LORENZ (Oswald), organiste à l'église Saint-Jean de Leipsick, est né en 1806, à Johanngeorgenstadt (Saxe). Il fut un des premiers rédacteurs de la Nouvelle Gazette de musique de Leipsick (*Neues Zeitschrift der Musik*), fondée par Robert Schumann et ses amis. Kœrner a publié de bons préludes d'orgue composés par Lorenz (Erfurt, s. d., in-4° obl.). On a aussi de cet artiste des Lieder et des romances pour voix seule, avec accompagnement de piano.

LORENZANI (Paul), compositeur de musique d'église, né à Rome, dans la première moitié du dix-septième siècle, fit ses études musicales sous la direction de Benevoli. Après avoir été maître de chapelle à l'église des jésuites, à Rome, il passa en la même qualité à l'église cathédrale de Messine, en Sicile. Dans un voyage qu'il fit à Paris, il fit exécuter à la chapelle de Versailles quelques-uns de ses motets, qui plurent beaucoup à Louis XIV. Ce prince le chargea du choix de quelques bons chanteurs italiens en voix de soprano pour sa chapelle; Lorenzani accepta cette mission, et ramena d'Italie, en 1679, cinq de ces chanteurs, qui ont été longtemps au service du roi. Dans la même année, Christ. Ballard publia à Paris un livre de motets à quatre voix, composé par Lorenzani. Cet artiste retourna ensuite à Rome, où il succéda à François Beretta dans la place de maître de chapelle à la basilique du Vatican, le 19 juillet 1664. Il mourut en 1703, et fut inhumé le 13 octobre de cette année à l'église du Saint-Esprit *in Sossia*. En 1690, on a imprimé à Rome des *Magnificat* à neuf voix en deux chœurs, de la composition de cet artiste. Il a laissé aussi en manuscrit des psaumes à quatre chœurs, dans la manière de son maître.

LORENZINI (Raimond), né à Rome, dans la première moitié du dix-huitième siècle, entra comme organiste à l'église Sainte-Marie-Majeure en 1751, et en remplit les fonctions pendant trente-cinq ans. Puis il fut nommé maître de chapelle dans la même église le 7 septembre 1786. Il est mort à Rome, dans les derniers jours de

mai 1806. M. l'abbé Santini possède en manuscrit les compositions suivantes de ce musicien : 1° Messe de *Requiem*, concertée à quatre et à huit voix. — 2° Quatre motets à 3 ou à 4 voix pour l'office des morts. — 3° Motet à quatre voix (*O quam suavis*). — 4° *Tantum ergo* pour voix de soprano et alto. — 5° *Salve Regina* pour soprano et alto, chœur et orchestre. — 6° Onze sonates pour clavecin. — 7° Six divertissements pour clavecin avec deux violons obligés. — 8° Six nocturnes pour deux clarinettes, deux cors, basson et serpent.

LORENZITI (Antoine), fils d'un musicien italien au service du prince d'Orange à La Haye, naquit en cette ville, vers 1740, et fit ses études sous la direction de son père. Il reçut des leçons de violon de Locatelli. En 1767 il obtint la place de maître de chapelle de l'église principale de Nancy, et y passa le reste de ses jours. On a gravé de sa composition : 1° Trios pour violon, alto et basse, op. 1 ; Amsterdam ; Paris, Heina. — 2° Six trios pour 2 violons et basse, op. 2 ; ibid. — 3° Six duos pour violon et alto, op. 3, gravé comme œuvre 10 par Heina. — 4° Six quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 4 ; ibid. — 5° Six quatuors concertants idem, op. 5 ; Paris, Leduc. — 6° Six duos concertants pour 2 violons, op. 8 ; Paris, Heina, 1775. — 7° Six quatuors agréables et faciles pour 2 violons, alto et basse, op. 9 ; ibid.

LORENZITI (Bernard), frère et élève du précédent, naquit à Kircheim, dans le Wurtemberg, vers 1764. Après avoir fait ses études musicales à Nancy, il vint à Paris, et entra à l'orchestre de l'Opéra, comme second violon, en 1787. A la fin de 1813, il s'est retiré avec la pension, après vingt-cinq ans de service. Cet artiste écrivait de la musique de tout genre avec autant de facilité que de négligence. Il portait lui-même le nombre de ses ouvrages à près de deux cent cinquante : il en a été publié environ quarante, parmi lesquels on remarque : 1° Trois concertos pour violon et orchestre; Paris, Boyer, Louis. — 2° Trois trios pour violon, alto et basse ; Paris, Naderman. — 3° Douze variations en forme d'études pour violon, avec violon et basse; Paris, Pleyel. — 4° Onze œuvres de duos pour deux violons ; Paris, chez tous les éditeurs. — 5° Environ dix œuvres d'études, caprices, airs variés pour violon seul ou deux violons ; ibid. — 6° Quelques duos et airs variés pour flûte et violon ; ibid. — 7° Concerto pour alto et orchestre ; Paris, Boyer. — 8° Principes ou nouvelle méthode pour apprendre facilement à jouer du violon ; Paris, Naderman.

LORENZO (Nicolas), professeur de chant, organiste et compositeur, est né à Trieste, le 30 octobre 1789. A l'âge de douze ans, il commença l'étude du violon sous la direction de Pianametti, qui plus tard fut nommé chef d'orchestre du théâtre de cette ville. En 1810, M. Lorenzo se rendit à Vienne, où Salieri l'accueillit avec bonté et lui enseigna le chant et la composition. Après s'être livré à l'enseignement à Dresde pendant plusieurs années, il se rendit à Paris en 1830, et quelques années plus tard il y obtint au concours la place d'organiste de l'église Sainte-Élisabeth, qu'il a occupée pendant plus de quinze ans. On a imprimé de sa composition des antiennes de la Vierge et du saint Sacrement, à quatre voix et pour ténor et basse ; un *Tantum ergo* en chœur qu'on a chanté souvent à Saint-Roch, et dans d'autres église de Paris; Paris, Canaux ; trois fugues pour l'orgue ; quatre pièces pour le même instrument ; trois offertoires et trois élévations, idem ; six morceaux pour harmonium et divers thèmes variés et fantaisies pour le piano, sur des motifs d'opéras italiens. Tous ces ouvrages ont paru chez le même éditeur.

LORENZONI (Antoine). Le docteur Lichtenthal indique sous ce nom, dans sa Bibliographie de la musique (tome IV, page 171), un livre intitulé : *Saggio per ben suonare il flauto traverso, con alcune notizie generali ed utili per qualunque istromento, ed altre concernenti la storia della musica* ; Venise, 1779, in-4° de 90 pages. M. Gaspari, de Bologne, m'a indiqué une édition datée de Vicence dans la même année : il doute de l'existence de l'édition de Venise. Un exemplaire de cette édition de Vicence se trouve à la bibliothèque royale de Berlin; un autre est dans la bibliothèque de M. de Farrenc, qui a cité l'ouvrage dans les *Préliminaires du Trésor des pianistes* (*Des signes d'agrément*, p. 3).

LORENZONI (Adrien), professeur de littérature, au lycée communal de musique à Bologne, pour la préparation à l'étude du contrepoint, est auteur d'un petit ouvrage intitulé : *Della necessità d'applicare la filosofia alla musica, discorso di*, etc. ; Bologne, 1817, in-8° de 48 pages.

LORTHE (Gabriel-Antoine de), professeur de musique vocale à Saint-Denis, près Paris, a publié un petit ouvrage intitulé : *Moyens de rectifier la gamme de la musique et de faire chanter juste* ; Paris, 1791, in-8°.

LORTZING (Gustave-Albert), compositeur dramatique, acteur et chef d'orchestre, né à Berlin, le 23 octobre 1803, était fils de Jean-Gottlob, marchand de cuir dans cette ville. Sa mère, Charlotte-Sophie, née Seidel, qui, dans sa jeunesse, était agréable et spirituelle, aimait à

jouer la comédie dans une société d'amateurs avec son mari. Le théâtre où se donnaient les représentations de cette société s'appelait *Uranie*. Ce fut là que se passèrent les premières années du jeune Lortzing, et qu'il prit le goût de la scène. Admis à l'Académie royale de chant de Berlin, il y reçut de Rungenhagen les premières leçons de musique, et fit de rapides progrès sous la direction de ce maître. Lortzing n'était âgé que de neuf ans lorsque ses parents, renonçant au commerce, et s'abandonnant à leur passion pour la comédie, quittèrent Berlin, et acceptèrent un engagement au théâtre de Breslau. Dans la suite, ils jouèrent à Bamberg, Aschaffenbourg, Strasbourg, Fribourg en Brisgau, Bade, Coblence, Cologne et Aix-la-Chapelle, où leur fils remplissait les rôles d'enfant, pendant qu'il continuait ses études de musique. Il apprit à jouer du piano, du violon, du violoncelle, et la lecture des ouvrages d'Albrechtsberger et d'autres traités didactiques lui enseigna les éléments de la composition. Dans les années 1819 à 1822, Lortzing fut attaché au théâtre de Dusseldorf en qualité de ténor pour les rôles comiques : ses premiers essais de composition furent faits à la même époque. Sa voix ayant acquis du développement, il fut engagé par le directeur de spectacle Ringelhardt, en 1823, pour les rôles de premier ténor, et joua sous sa direction à Cologne et à Brunswick. Ce fut dans cette même année qu'il épousa Mlle Ahles, actrice de talent. En 1824 il écrivit son premier opéra, *Ali, pacha de Janina*, qui fut joué avec succès à Cologne, puis à Detmold, Münster, Osnabrück et Pyrmont, dont la direction théâtrale engagea Lortzing et sa femme en 1826. Puis ils jouèrent à Hambourg, retournèrent à Cologne en 1829, et enfin ils furent attachés au théâtre de la cour de Manheim en 1830. Lortzing y écrivit en 1832 deux petits ouvrages dramatiques, intitulés *Le Polonais et son Enfant*, et *Une Scène de la vie de Mozart*. Dans l'année suivante, Ringelhardt, qui venait de se charger de la direction du théâtre de Leipsick, engagea Lortzing pour y remplir les rôles de premier ténor des opéras-comiques. Alors commença la période la plus heureuse de la vie de l'artiste : elle s'étend depuis 1833 jusqu'en 1844; ce fut aussi celle de sa plus grande activité dans les travaux de la composition dramatique. Le premier ouvrage qu'il écrivit à Leipsick avait pour titre : *Die beiden Tornister* (Les deux Militaires), auquel on substitua plus tard celui de *Die beiden Schützen* (Les deux Tirailleurs); le sujet était pris du vaudeville français *Les deux Grenadiers*. Cet opéra fut représenté à Leipsick, le 20 février 1837; il obtint un brillant succès. Dans la même année (le 22 décembre), Lortzing fit représenter au même théâtre *Czar und Zimmermann* (Le Czar et le Charpentier), opéra en trois actes, considéré comme son œuvre capitale, et qui obtint un succès égal dans toutes les villes de l'Allemagne, ainsi qu'en Russie et en Danemark. Lortzing écrivit ensuite *Die Schatzkammer des Inka* (Le Trésor de l'Inca), opéra sérieux, sur un livret de Robert Blum; mais cet ouvrage ne fut pas représenté, et, par une circonstance inconnue, la partition n'a pas été retrouvée dans les papiers du compositeur. Le 20 septembre 1839, Lortzing fit jouer la première représentation de *Caramo*, ou *Le Harponnage*, opéra romantique, qui fut froidement accueilli par les habitants de Leipsick, à cause du défaut d'intérêt du sujet; mais le brillant succès de *Hans Sachs*, joué le 23 juin 1840, vint consoler le compositeur d'un échec qui d'ailleurs n'avait rien de blessant pour son amour propre. *Hans Sachs* avait été écrit par Lortzing pour fêter le quatrième anniversaire séculaire de l'introduction de l'imprimerie à Leipsick : les mélodies de cet ouvrage sont d'une remarquable fraîcheur. *Casanova*, joué le 31 décembre 1841, et *Wildschütz, oder die Stimme der Natur* (L'Arquebusier, ou la Voix de la Nature), d'après le *Rehbock* de Kotzebue, et qui fut représenté le 31 décembre de l'année suivante, achevèrent de répandre dans toute l'Allemagne la réputation de Lortzing : tous les directeurs de théâtre s'empressaient de mettre ses ouvrages en scène, et ses partitions, arrangées pour le piano, étaient recherchées par les amateurs.

Au commencement de 1844, Ringelhardt cessa d'avoir la direction du théâtre de la ville de Leipsick (*Stadttheater*), laquelle passa entre les mains du docteur Schmidt. Ce fut alors que Lortzing cessa de paraître sur la scène, et qu'il accepta la position de chef d'orchestre du même théâtre. Il en prit possession le 1er août de cette même année : le premier ouvrage qu'il dirigea fut le *Don Juan*. Dans le même temps il écrivit *Undine*, opéra qui fut représenté à Hambourg dans l'hiver de 1845, puis à Leipsick et sur les principaux théâtres de l'Allemagne. Peu de temps après, Lortzing contracta un engagement avec l'entrepreneur Pockorni pour diriger, dans la capitale de l'Autriche, l'orchestre du théâtre *sur la Vienne*, et pour y mettre en scène son nouvel opéra *Der Waffenschmid* (L'Armurier), qui fut joué le 30 mai 1846, sous la direction de l'auteur. Autant la ville de Vienne lui offrait d'agrément pour les habitudes de la vie, autant il en avait peu dans ses rapports avec son théâtre. Ses lettres à ses amis sont remplies de plaintes concernant le défaut d'ordre

et de convenance des représentations, ainsi que sur la pauvreté du répertoire. La perte de sa mère vint à cette époque ajouter un vif chagrin aux ennuis que lui faisait éprouver sa situation comme chef d'orchestre d'un théâtre mal organisé. Pendant son séjour à Vienne, il écrivit son opéra en trois actes, *Le grand Amiral*, qui fut mis en scène à Leipsick, au mois de décembre 1847, et un autre ouvrage intitulé *Regina*, que des considérations politiques ne permirent pas de représenter, et dont on a retrouvé la partition parmi les manuscrits de l'auteur. Dans l'hiver de 1848 à 1849 il composa son opéra *Die Rolandsknappen* (Les Écoyers de Roland), qui fut représenté au théâtre de Leipsick, à la fin de mai 1849, et accueilli par des applaudissements unanimes. Cependant un chagrin inattendu vint le frapper dans cette ville, après son retour de Vienne. Il désirait y reprendre son ancienne position de chef d'orchestre du théâtre, devenue vacante ; mais pendant son absence de quelques années, Rietz s'était fait connaître avantageusement par son talent pour la direction des orchestres : ce fut lui qu'on préféra. Lortzing en eut une véritable affliction, qui lui fit prendre la résolution de s'éloigner de Leipsick pour se rendre à Berlin, où le nouveau théâtre Frédéric-Guillaume (*Friedrich-Wilhelmstædtischen Theater*) venait d'être ouvert. Lortzing en fut nommé chef d'orchestre, et prit possession de ses fonctions le 18 mai 1850. Il écrivit dans la même année pour ce théâtre une ouverture d'inauguration, de jolis morceaux dans le vaudeville *Eine berliner Griselle* (Une Grisette berlinoise), et l'operette *Die Opernprobe* (La Répétition de l'Opéra), qui fut le chant du cygne. Sa santé déclinait depuis quelque temps et sa gaieté naturelle avait fait place à la mélancolie : toutefois sa femme était loin de la pensée que sa fin fût prochaine, lorsqu'il fut frappé d'apoplexie, le 21 janvier 1851. Se sentant indisposé, il avait envoyé chercher un médecin, qui le trouva mort en arrivant. Artiste de talent, homme aimable et bon, Lortzing inspirait de l'affection à toutes les personnes qui le connaissaient ; sa perte fut généralement regrettée. De tous les compositeurs dramatiques de l'Allemagne, il fut le plus populaire. Sa pensée ne s'éleva jamais jusqu'aux grandes conceptions ; le caractère de l'originalité manque à ses ouvrages ; mais il avait le sentiment de l'effet scénique, de la mélodie ; son harmonie était facile et son instrumentation, sans être bruyante, avait de l'éclat. On ferait une appréciation exacte du talent de Lortzing en le considérant comme l'Adolphe Adam de l'Allemagne. M. Ph. J. Duringer, ami intime de cet artiste intéressant, a publié sur lui un écrit intitulé *Albert Lortzing, sein Leben und Wirken* (Albert Lortzing, sa vie et ses productions) ; Leipsick, Otto Wigand, 1851, petit in-4° de 126 pages, avec le portrait du compositeur. On trouve dans ce petit volume une partie de la correspondance de Lortzing. Une autre biographie de cet artiste est insérée dans le recueil de W. Neumann, intitulé *Die Komponisten der neuern Zeit* (Les Compositeurs des derniers temps), sixième livraison. On a aussi : *Notice nécrologique sur Gustave-Albert Lortzing, compositeur de musique*, par Charles Mayer ; Paris, 1852, in-8°, extraite du *Nécrologe universel du dix-neuvième siècle*.

LOSI ou **LOSY** (Le comte DE), dont le nom a été changé par Baron (*Histor. theor. und pract. Untersuchung des Instrum. der Lauten*, p. 73), par Walther et par Gerber, en celui de *Logi*, naquit en 1638, dans une petite ville de la Bohême. Il fut un des plus célèbres luthistes de son temps ; peut-être même surpassa-t-il en habileté tous ses contemporains. On dit que ce fut l'empereur Léopold qui, après l'avoir entendu, le créa comte. Dans sa jeunesse, il parcourut l'Allemagne, la France et l'Italie pour entendre les meilleurs musiciens et pour perfectionner son talent. En 1697, il vivait à Leipsick, où il y eut une sorte de combat musical entre lui sur le luth, Kuhnau sur le clavecin, et Hébenstreit sur le pantalon. Plus tard, il se fixa à Prague, jouissant d'un revenu de 80,000 florins, dont il faisait un noble usage. Ses compositeurs favoris étaient Lulli et Fux ; il faisait exécuter chaque soir dans sa maison quelques morceaux de leurs ouvrages. Une atteinte d'apoplexie, qui le frappa dans ses dernières années, contracta tous les traits de son visage et en fit un monstre de laideur. Il mourut à Prague en 1721, à l'âge de quatre-vingt-trois ans.

LOSSIUS (LUCAS), né à Vacha, dans la Hesse, le 18 octobre 1508, fut recteur à Lunebourg, et mourut le 8 juillet 1582. Il fut un des plus savants musiciens de son temps, et s'occupa avec succès du chant choral appliqué au culte luthérien. Bachmeister (*voyez* ce nom) a publié son éloge en langue latine, sous ce titre : *Oratio de Luca Lossio, in qua etiam mentio fit urb. Rhegii, Herm. Tulichii, aliorumque in urbe Luneburga præstantium virorum* (Roslock, 1585), in-4°. Ce savant musicien a recueilli une collection de chants chorals et de cantiques qu'il a fait imprimer, et qui est intitulée : *Psalmodia, hoc est cantica sacra veteris ecclesiæ selecta. Quo ordine et melodiis per totius anni curriculum cantari usitata solent in templis de Deo, et de Filio ejus Jesu Christo,*

de regno ipsius, doctrina, vita, possione, resurrectione et ascensione, et de Spiritu Sancto, etc. Cum præfatione Philippi Melanchtonis. La première édition de ce livre précieux est si rare, qu'elle avait été inconnue a tous les bibliographes; le savant Antoine Schmid (*voy.* ce nom) n'en a eu connaissance qu'après l'impression de son ouvrage concernant le célèbre imprimeur Octavien Petrucci, et ne l'a mentionnée que dans les corrections et additions qui terminent le volume. Cette édition a été donnée à Wittenberg, en 1552, par Georges Rhaw. Il en résulte que l'édition imprimée a Nuremberg, par le gendre de Petreius, en 1553, n'est que la deuxième (*Norbergæ, apud Gabrielem Hayn, Joh. Petrei generum*, 1553, in-folio). Une troisième édition de ce recueil a paru avec la préface de Melanchthon; Wittenberg, chez les héritiers de Georges Rhaw, en 1561, in-4° de 677 pages (non compris la préface). Cette édition, plus complète et meilleure que les précédentes, a été inconnue à Forkel, Gerber, Lichtenthal, et à leurs copistes. Gerber a cité comme la seconde une quatrième, publiée a Wittenberg, en 1569, par Jean Schwertelius, in-4° de 720 pages (non compris l'*index* et la préface). Il y en a une cinquième édition, imprimée par André Schœn, à Wittenbërg, en 1580, in-4°. Toutes les cinq sont aujourd'hui fort rares. On a aussi de Lossius un Traité des éléments de la musique, écrit pour l'usage de l'école de Lunebourg. Cet ouvrage a pour titre : *Erotemata musicæ practicæ, ex probatissimis hujus dulcissimæ artis scriptoribus accurate et breviter selecta, et exemplis puerili institutioni accommodis illustrata. Item melodiæ sex generum carminum usitatiorum, in primis suaves, in gratiam puerorum selectæ et editæ*; Nuremberg, chez Jean Montanus et Ulrich Neuber, 1563, in-8° de 12 feuilles et 3 feuilles de mélodies a 4 voix, parmi lesquelles on trouve un morceau sur les premiers vers du premier chant de l'Énéide :

Arma virumque cano, Troiæ qui primus ab oris
Italiam, fato profugus, Lavinaque venit
Littora. Etc., etc.;

un autre sur l'épigramme de Martial :

Vitam quæ faciunt beatiorem,
Jucundissime Martialis, hæc sunt,

et un troisième sur l'ode du premier livre d'Horace :

Jam satis terris nivis atque diræ
Grandinis misit pater, et rubente
Dextera sacras jaculatus arces,
Terruit urbem.

Cet ouvrage est écrit en dialogue, entre le maître et l'élève; il est divisé en deux livres : le premier traite de la musique chorale; le second, du chant figuré ou mesuré. Les exemples a trois voix répandus dans celui-ci sont bien écrits. On y trouve quelques passages curieux de l'emploi des prolations. Les autres éditions, toutes fort rares, sont de Nuremberg, 1565, in-8°; ibid., 1570, publiée par Jean-Christophe Prætorius; Wittenberg, 1574; Nuremberg, 1579, in-8°, et 1590, in-8° de 13 feuilles.

LOTH (Urbain), compositeur de musique d'église, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer un recueil de motets intitulé : *Musica melica*, ou concerts solennels à une, deux ou trois voix; Passau, 1616, in-4°.

LOTHERUS (Melchior), compositeur allemand qui vivait au commencement du seizième siècle, est connu par un recueil intitulé *Responsoria*; Leipsick, 1522.

LOTICHIUS (Jacques). On a imprimé sous ce nom une dissertation intitulée : *Oratio de Musica*; Dorpati Livonorum (Dorpat, en Livonie), 1640, in-4°.

LOTTERI (....), professeur de droit à Chiari, a publié : *Dissertazione sulle qualità constituendi il vero compositore in musica*; Chiari, 1827, in-12. On trouve dans cette dissertation la biographie de l'organiste Mare Arici.

LOTTI (Antoine), illustre compositeur de l'école vénitienne, est moins connu par les événements de sa vie que par la beauté de ses productions. Il est vraisemblable qu'il naquit en 1667, à Hanovre, où son père, *Matteo*, était maître de chapelle de la cour électorale, laquelle était alors catholique; mais il est hors de doute que sa famille était vénitienne d'origine, car luimême se donne la qualité de Vénitien au titre de son livre de madrigaux. D'ailleurs, M. Caffi (1) fait la remarque concluante que *François Lotti*, frère d'Antoine, fut racionaire du collége des *procurateurs* de Saint-Marc, et que cet emploi ne pouvait être donné qu'a un Vénitien. Antoine Lotti alla fort jeune a Venise, et eut pour maître Jean Legrenzi (*voyez* ce nom), qui fut ensuite maître de chapelle de Saint-Marc. Le 31 mai 1692, Lotti fut nommé organiste du second orgue de la chapelle ducale de Saint-Marc. Depuis 1687 il était chantre de la même chapelle. Le 17 août 1704 il obtint la place d'organiste du premier orgue de cette église : il en remplit les fonctions pendant quarante-trois ans, et ne les quitta que pour prendre possession de la place

(1) *Storia della Musica sacra nella già capella ducale di San Marco in Venezia*, t. I, p. 331.

de maître de chapelle de la même église, le 2 avril 1736. Il ne jouit pas longtemps des avantages de cette dignité, car il mourut le 5 janvier 1740, à l'âge d'environ soixante-treize ans, suivant le registre mortuaire de Saint-Marc. Il fut inhumé dans l'église de San-Geminiani, où l'on voit encore son tombeau.

Lotti s'est distingué comme compositeur dans les deux genres de musique religieuse et dramatique. Dans la musique vocale de chambre, il s'est également placé au premier rang des maîtres de son temps. L'électeur de Saxe, qui avait entendu ses ouvrages à Venise, en 1712, et qui avait admiré son talent sur l'orgue, l'appela à Dresde en 1718, pour y écrire un opéra. Lotti y composa *Gli Odi delusi dal sangue*, ouvrage faible, qui ne répond ni à la renommée ni au talent de son auteur. De retour à Venise vers la fin de la même année, Lotti y reprit ses fonctions d'organiste et ses travaux de compositeur; mais il n'écrivit plus que pour l'église.

Le sentiment vrai, l'expression profonde sont les qualités dominantes des compositions de Lotti. Son style est simple et clair, et nul n'a possédé mieux que lui, dans les temps modernes, l'art de faire chanter les voix d'une manière naturelle. Dans ses opéras, on ne trouve pas assez de vivacité dramatique; mais dans les madrigaux et dans la musique d'église, il est au moins l'égal d'Alexandre Scarlatti, et sa supériorité sur tous les autres maîtres de son temps est incontestable. Pour bien connaître ce grand artiste, il aurait fallu pouvoir puiser dans les archives de Saint-Marc, où se trouvait autrefois une immense quantité de ses ouvrages : le peu qu'on en connaît aujourd'hui lui assure cependant un rang élevé parmi les compositeurs de son école. Voici la liste de ses opéras, telle qu'elle est indiquée dans la *Dramaturgia* d'Allacci : tous ont été représentés sur le théâtre de Venise : 1° *Giustino*, 1683. — 2° *Il Trionfo d'innocenza*, 1693. — 3° Le premier acte de *Tirsi*, 1696. — 4° *Achille placato*, 1707. — 5° *Teuzzone*, 1707. — 6° *Ama più chi men si crede*, 1709. — 7° *Il Commando non inteso ed ubbidito*, 1709. — 8° *Sidonio*, 1709. — 9° *Isaccio Tiranno*, 1710. — 10° *La Forza del sangue*, 1711. — 11° *Il Tradimento tradilor di se stesso*. — 12° *L'Infedeltà punita*, 1712. — 13° *Porsenna*, 1712. — 14° *Irene Augusta*, 1713. — 15° *Il Polidoro*, 1714. — 16° *Foca superbo*, 1715. — 17° *Alessandro Severo*, 1717. — 18° *Il Vincitor generoso*, 1718. — 19° *Gli Odi delusi dal sangue*, 1718.

Lotti recueillit une collection de ses duos, trios et madrigaux à 4 et 5 voix, les dédia à l'empereur Léopold, et les publia à Venise en 1705. Ce prince lui fit remettre en récompense une chaîne d'or et une somme d'argent. Le titre du recueil dont il s'agit est celui-ci : *Duetti, terzetti e Madrigali consaerati alla C. R. Maestà di Giuseppe I imperatore, da Antonio Lotti Veneto, organista della cappella di S. Marco; Venezia* 1705, *per Antonio Bertali*. C'est dans cet ouvrage que se trouve le madrigal *In una siepe ombrosa*, que Bononcini fit imprimer plus tard à Londres, sous son nom, et qui lui coûta sa fortune et son honneur (*voyez* BONONCINI). Nonobstant la beauté achevée de la plupart des pièces de ce recueil, il en parut une critique sévère peu de temps après, sous le voile de l'anonyme; on sait aujourd'hui que l'auteur de ce pamphlet était Benoît Marcello (*voyez* ce nom), célèbre compositeur d'une collection de psaumes, sur la traduction italienne de Giustiniani. La critique porte particulièrement sur des hardiesses d'harmonie inconnues avant Lotti, mais qui depuis lors sont entrées dans le domaine de l'art. Elle est d'ailleurs injuste en ce qui touche la forme de la plupart de ces compositions, laquelle décèle un maître de premier ordre. Le célèbre madrigal à 5 voix avec basse continue *In una siepe ombrosa*, que Bononcini s'était attribué, sera toujours considéré comme une œuvre parfaite, et par la forme, et par le sentiment. Marcello se montra ingrat dans sa critique anonyme; car Lotti avait été un de ses maîtres. Il y a d'autres madrigaux de Lotti que ceux qu'il a placés dans ce recueil. J'en possède dix à quatre et cinq voix qui n'y sont point, et qui peuvent être cités comme des modèles d'expression, de grâce et d'élégance. M. l'abbé Santini, à Rome, a aussi douze *duetti da camera* différents de ceux du recueil de 1705. On trouve chez le même trois messes de Lotti, à 4 voix et *a cappella*, des motets à 4, avec instruments, des motets à deux voix, un madrigal à 4 qu'on chantait autrefois à Venise, le jour de l'Ascension, un *Salve Regina*, et un *Regina cœli*, à 4 voix, enfin un *Miserere* à 4, probablement le même que celui qui était autrefois à Leipsick, chez Breitkopf, et à Londres, chez Burney. Cet historien de la musique possédait aussi une messe (en *ut*) à 4 parties, et une autre (en *fa*), de Lotti. J'ai de ce maître, outre les madrigaux dont il est parlé précédemment : 1° Messe de *Requiem* à 4 voix sans accompagnement (en *fa*). Cette messe a été chantée pendant plus de cinquante ans, près de son tombeau, le jour anniversaire de sa mort. — 2° Messe du cinquième ton, à 4 voix sans orgue et sans orchestre. — 3° Messe à 2 voix (basse et ténor), avec orgue (en *ré* mineur). — 4° Messe brève à 3 voix (alto, ténor et basse), en *ut*. — 5° *Benedictus*

Dominus Deus Israel, et *Miserere*, à 4 voix sans accompagnement (en *ré* mineur); admirable composition, d'une expression touchante et remarquable par la richesse et la nouveauté de l'harmonie autant que par le profond sentiment de tristesse qui y règne d'un bout à l'autre. Ce *Miserere* a été considéré pendant le dix-huitième siècle comme un des chefs-d'œuvre de l'école italienne : l'histoire de l'art confirme ce jugement. — 6° Autre *Benedictus Dominus Deus Israel* et *Miserere* (en *sol* mineur), à 4 voix sans accompagnement, composé en 1733. Il est aussi fort beau et rempli de grandes hardiesses d'harmonie. — 7° *Laudate pueri* à 3 voix (2 *soprani* et *contralto*), avec 2 violons, alto et basse, dans le style moderne. Ce psaume a été écrit pour les jeunes filles du Conservatoire *degli incurabili*, à Venise. — 8° *Salve Regina* à 4 voix, *a cappella*, sans accompagnement. — 9° *Vere languores nostros*, pour 2 ténors et basse, sans accompagnement. — 10° Madrigal à 5 voix (*Spirito di Dio*), composé en 1736, pour la cérémonie dans laquelle le doge accompagné des sénateurs montait sur le vieux vaisseau historique appelé *Le Bucentaure*. Ce morceau, où règne un caractère de joie douce et calme, se fait aussi remarquer par l'élégance de la forme. — 11° *Quartetto pastorale*, à 4 voix, avec des violons, alto et basse (*Sommo Duce in trono assiso*), charmante composition de style moderne concerté. On a gravé à Berlin, chez Bote et Bock, la messe pour ténor et basse, le motet *Vere languores nostros*, pour 2 ténors et basse, et le psaume 112 (*Laudate pueri*), pour ténor et basse, de Lotti, tous trois en partition.

Lotti fut un grand maître de chant et de composition : le nombre de ses élèves était si considérable, qu'on s'étonne qu'il ait eu le temps d'écrire tous les ouvrages connus sous son nom. Parmi les maîtres sortis de son école, on remarque *Saratelli*, qui fut son successeur dans la chapelle Saint-Marc, *Dominique Alberti*, *Jérôme Bassani*, *Michelange Gasparini*, *Pescetti*, et le célèbre compositeur dramatique *Balthasar Galuppi*, pour qui il eut toujours un sentiment de prédilection.

Lotti avait épousé une cantatrice bolonaise, nommée *Santa Stella*, qui lui apporta en dot une somme de 18,600 ducats (environ 60,000 francs), et qui brilla longtemps sur les théâtres de Venise, ainsi qu'à Dresde, lorsque Lotti y fut appelé pour y écrire un opéra. Elle survécut à son mari, et l'on voit par son testament qu'elle avait eu, avant son mariage, une fille naturelle, nommée *Lucrèce Marie Basadonna*, qui fut religieuse.

LOTTIN (Denis), maître de musique et de violon, né à Orléans, le 19 novembre 1773, commença à l'âge de douze ans l'étude de la musique, sous la direction d'un maître de la ville. Fridzeri, passant ensuite à Orléans, crut remarquer en lui d'heureuses dispositions, l'emmena à Rennes, et le mit au nombre de ses élèves. Après trois années d'études sous ce professeur, Lottin retourna dans sa ville natale, et y continua seul à s'exercer sur le violon. Il fit ensuite plusieurs voyages à Paris, et y prit des leçons de Grasset pour cet instrument. Fixé depuis 1805 à Orléans, il y a rempli la place de premier violon au théâtre, et a dirigé l'orchestre du concert des amateurs jusqu'à sa mort, en 1826. Cet artiste a publié : 1° *Vive Henri IV* en symphonie; Paris, Janel. — 2° 1er Concerto pour violon, op. 8; Orléans, Demar. — 3° 2e Concerto idem ; Paris, Sieber. — 4° Six œuvres de duos pour deux violons, op. 3, 4, 6, 9, 17, 19; Paris, Leduc, Sieber, Dufaut et Dubois. — 5° Trois sonates pour violon seul, op. 20; Paris, Dufaut et Dubois. — 6° Plusieurs airs variés pour violon. — 7° Principes élémentaires de musique et de violon; Paris, Leduc.

LOUEL (Aristius), professeur de musique à Nantes, est auteur d'un petit ouvrage qui a pour titre : *Grammaire musicale, ou Abrégé des principes de musique, divisé en douze leçons, par demandes et par réponses*; Nantes, imprimerie de Mellinet, 1840, in-8° de 20 pages, avec 9 pages de musique. On connaît du même artiste des fantaisies pour le piano, gravées à Paris, en 1844.

LOUET (Alexandre), dont le nom a été défiguré par Gerber et ses copistes en ceux de Louvet, Louve et Louette, naquit à Marseille, en 1753, d'une famille opulente, et cultiva d'abord la musique comme amateur. Dans un voyage qu'il fit à Paris, en 1786, il fit représenter à la Comédie Italienne un petit opéra intitulé : *La double Clef*, ou *Colombine commissaire*, dont les paroles étaient de Desfaucherets, auteur de la jolie comédie du *Mariage secret*. *La double Clef* tomba à plat, et le tumulte du parterre fut tel pendant la représentation, qu'à peine put-on entendre un seul morceau de la musique. La révolution ayant enlevé à l'auteur de cette musique toute sa fortune, il fut obligé de se rendre à Paris pour y chercher des ressources dans ses talents. Il donna au théâtre Feydeau, en 1797, *Amélie*, opéra en trois actes, qui ne réussit pas. Obligé alors de se faire accordeur de pianos pour vivre, il publia une brochure intitulée : *Instructions théoriques et pratiques sur l'accord du piano-forte*; ouvrage qui ap-

prendra en très-peu de temps aux personnes les moins exercées à accorder parfaitement cet instrument; Paris, Ledne, 1798, in-8° de 63 pages. Il a été fait une seconde édition de cet écrit en 1804. Cependant, la situation de Louet était toujours précaire ; on lui persuada de passer en Russie. Ce voyage n'améliora pas ses affaires : il revint à Paris vers 1810, et reprit sa profession d'accordeur. Je l'ai connu alors, vieilli par le chagrin, infirme, et dans une position très-malheureuse. On a gravé de sa composition : 1° Sonates pour piano seul, op. 1, 2, 3, 4; Paris, Gaveaux. — 2° Quatre sonates pour clavecin avec accompagnement de violon, op. 5; ibid. — 3° Pot-pourri pour piano, ibid. — 4° Six romances d'*Estelle* avec accompagnement de piano, ibid. Louet est mort à Paris, en 1817.

LOUIS XIII, roi de France, né à Fontainebleau, le 27 septembre 1601, succéda à son père, Henri IV, le 14 mai 1610, et mourut à Saint-Germain, le 14 mai 1643. Ce prince avait appris la musique ; il l'aimait et la cultivait avec succès. Le P. Kircher a rapporté (*Musurgia univers.*, t. I, p. 690) la chanson à quatre voix *Tu crois, ô beau soleil*, de sa composition. Ce morceau est bien écrit, et l'harmonie en est pure. La Borde, qui l'a aussi donnée, à la fin du deuxième volume de son *Essai sur la musique*, l'a gâtée par une harmonie barbare, qui n'est point de Louis XIII. Le P. Mersenne a aussi inséré ce morceau dans le *Traité des instruments*, de son *Harmonie universelle* (p. 391), mis en tablature pour l'épinette; l'harmonie du roi y est conservée.

LOUIS (Mme), femme d'un architecte de Paris qui a eu de la réputation à la fin du dix-huitième siècle, eut un talent d'amateur fort distingué dans la musique. Le 19 août 1776, elle fit jouer au Théâtre-Italien un opéra de sa composition intitulé : *Fleur d'épine*. D'Origny (*Ann. du Théâtre-Italien*, t. II, p. 104) dit en parlant de cet ouvrage : « La musique, qui est de Mme Louis, « a des beautés réelles. Celles qui ont frappé le « plus sont un trio en dialogue, un air du som- « meil et un grand air d'exécution. » On a gravé de cette dame, à Paris : 1° Six sonates pour le clavecin seul. — 2° Recueil d'ariettes choisies, avec accompagnement de piano. La révolution de 1789 ayant obligé M. Louis à sortir de France, à cause de ses fonctions dans les bâtiments de la liste civile, sa femme le suivit dans l'émigration. On ignore quelle a été sa destinée depuis lors. Peut-être est-ce à elle qu'il faut attribuer les deux ouvrages suivants, qui existaient en manuscrit à Vienne, en 1799, chez l'éditeur de musique Traeg, sous le nom de Louis (Ph.) : 1° *Du doigté, des manières et de l'esprit de l'exécution sur le piano.* — 2° *Principes de la doctrine de l'accompagnement.*

LOUIS (N.), violoniste, pianiste et compositeur, commença à se faire connaître à Paris par de légères compositions, vers 1834. Ces premiers essais ayant obtenu du succès, l'artiste multiplia ses productions, où il montrait plus de fécondité que de soin dans leur facture et d'originalité dans la pensée. Peu difficiles d'exécution et renfermant beaucoup de mélodies quelque peu bourgeoises, les ouvrages de Louis trouvèrent un débit assuré ; par cela même les éditeurs les recherchèrent, et peu d'années suffirent pour en voir porter le nombre jusqu'à plus de *trois cents*. Études, divertissements et fantaisies pour le violon ; variations, rondos, fantaisies pour le piano sur des thèmes d'opéras et sur des mélodies de divers auteurs ; trios pour piano, violon et violoncelle, pièces à quatre mains, valses et quadrilles, Louis aborda tous les genres. Il se livrait aussi à l'enseignement ainsi que sa jeune femme, Mme Jenny Louis, pianiste comme lui. N. Louis est mort à Paris, jeune encore, au mois de décembre 1857.

LOUIS-FERDINAND (Frédéric-Chrétien), prince de Prusse, était fils d'Auguste-Ferdinand, frère de Frédéric-Guillaume II. Il naquit à Berlin, le 18 novembre 1772. Doué de tous les avantages extérieurs, d'une âme noble, de beaucoup d'esprit et d'imagination, il aurait pu parcourir une carrière glorieuse ; mais dominé par ses passions, il ne sut point les régler, et ses désordres furent souvent un scandale pour son pays. Son instruction avait été confiée aux soins d'un précepteur français, qui lui donna des connaissances plus étendues que n'en possèdent d'ordinaire les princes. La musique était entrée dans son éducation : il y fit de rapides progrès. Sa brillante bravoure dans la campagne de l'armée prussienne, en 1792, lui concilia l'estime des généraux et l'amour des soldats. Cette guerre fut de courte durée. Rentré dans un repos forcé, qui ne s'accordait point avec ses désirs de gloire, le prince rechercha les plaisirs avec excès, et ne connut plus d'autre occupation sérieuse que la musique. L'arrivée de Dussek à Berlin fortifia son penchant pour cet art. L'artiste célèbre fut honoré de son amitié, et des relations intimes s'établirent entre eux, comme si les positions sociales eussent été les mêmes. Les leçons de Dussek perfectionnèrent le talent, déjà fort remarquable, de Louis-Ferdinand sur le piano, et sa musique devint le modèle que le prince se proposa dans ses compositions. Lorsque l'excellent violoncelliste Lamarre passa à Berlin, pour se

rendre en Russie, son talent excita l'enthousiasme de ce protecteur zélé des arts, qui lui donna un logement dans son appartement, et qui passa souvent des nuits entières à exécuter avec lui de la musique de piano et de violoncelle. Au milieu de cet exercice, il arriva un jour que Louis-Ferdinand parla de la France avec toute la violence de sa haine contre ce pays : *Monseigneur*, dit Lamarre, *j'ai l'honneur de rappeler à votre altesse royale que c'est de ma patrie qu'elle parle ainsi ! — C'est juste, mon cher Lamarre*, répondit le prince. *J'ai tort. Laissons ce sujet, et reprenons notre musique.* Leur séparation fut celle de deux frères. Avant de le quitter, le prince proposa à l'artiste l'échange de deux bagues : Lamarre a conservé jusqu'à son dernier jour ce témoignage honorable d'une amitié bien rare entre des hommes placés dans des positions si différentes.

La guerre, ardemment désirée par Louis-Ferdinand, se ralluma, en 1806, entre la France et la Prusse : on en sait les résultats. Chargé du commandement d'une division d'avant-garde, le prince attaqua les Français à Saalfeld, le 9 octobre, fut vaincu, et trouva la mort dans ce combat.

Ses compositions musicales annoncent une organisation forte et passionnée. Quoique assez incorrectement écrites, elles ont assez de mérite pour démontrer que leur auteur aurait pu prendre une place élevée parmi les artistes, si son rang lui eût permis de faire de l'art l'objet de méditations plus sérieuses et plus suivies. On a gravé sous son nom : 1° *Quintetto* pour piano, 2 violons, alto et violoncelle (en *ut* mineur), op. 1 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° *Ottetto* pour piano, clarinette, 2 cors, 2 violons et 2 violoncelles (en *fa* mineur); ibid. — 3° Nocturne pour piano, flûte, violon, alto, violoncelle obligés, et 2 cors *ad libitum*, op. 8 ; ibid. — 4° *Larghetto* varié pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse, op. 11 ; ibid. — 5° Rondeau pour piano et orchestre, op. 13, ibid. — 6° Andante pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 4 ; ibid. — 7° Quatuor idem (en *mi* bémol), op. 5 ; ibid. — 8° Idem (en *fa* mineur), op. 6 ; ibid. —9° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 2 ; ibid. — 10° Idem (en *mi* bémol), op. 10 ; ibid. —11° Fugue à 4 parties pour piano seul, op. 7 ; ibid. — 12° Variations pour piano seul (en *mi* bémol) ; Paris, H. Lemoine.

LOULIÉ (Étienne) (1), maître de musique à Paris et musicien au service de mademoiselle de Guise, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, n'est connu que par ses ouvrages. Il paraît avoir été le premier qui imagina de construire un instrument pour mesurer les temps dans la musique. Cet instrument, qu'il appela *chronomètre*, était composé d'un tableau gradué depuis 1 jusqu'à 72 degrés de vitesse, avec un pendule mobile composé d'une boule de plomb suspendue à un cordonnet, qu'on allongeait ou raccourcissait au moyen d'une cheville attachée au cordonnet, et qu'on plaçait dans des trous correspondants à toutes les divisions de l'échelle. C'est ce chronomètre, avec quelques modifications dans l'échelle, que Jean-Étienne Despréaux a reproduit cent vingt ans plus tard comme une nouveauté (*voyez* Despréaux). Loulié imagina aussi de se servir d'un instrument appelé *sonomètre*, pour l'accord des clavecins. Il en construisit deux sur des modèles différents, et les présenta à l'approbation de l'Académie des sciences de Paris. Le rapport qui fut fait sur ces instruments dans l'histoire de l'Académie (ann. 1699, p. 121) dit qu'au moyen du *sonomètre* toute personne qui n'aurait jamais accordé de clavecin pourrait le faire aussi facilement que les maîtres, pourvu qu'elle eût assez d'oreille pour mettre une corde à l'unisson ou à l'octave d'une autre. Les figures des deux sonomètres de Loulié sont dans le recueil des machines approuvées par l'Académie (année 1699, p. 187-189). Le chronomètre a été approuvé par la même société savante en 1701. D'Ons-Embray, auteur d'un *métromètre pour battre les mesures et les temps de toutes sortes d'airs*, dit dans sa description de cet instrument (Mémoires de l'Académie des sciences, ann. 1732, p. 182) que Loulié fut aussi l'inventeur de la patte à régler les papiers de musique. Les ouvrages imprimés de Loulié sont : 1° *Éléments ou principes de musique, mis dans un nouvel ordre, très-clair, très-facile et très-court, et divisez en trois parties : la première pour les enfants; la seconde pour les personnes plus avancez (sic) en âge ; la troisième pour les personnes qui sont capables de raisonner sur les principes de la musique. Avec l'estampe, la description et l'usage du chronomètre ou instrument de nouvelle invention, par le moyen duquel les compositeurs de musique pourront désormais marquer le véritable mouvement de leurs compositions, et leurs ouvrages, marquez par rapport à cet instru-*

(1) La Borde, copié par Forkel, Gerber, Lichtenthal, Becker et d'autres, a donné à Loulié le prénom de *François*; il n'avait vraisemblablement pas lu l'épître dédicatoire des *Éléments ou principes de musique*, qui est signée *Estienne Loulié*.

ment, se pourront exécuter en leur absence comme s'ils en battaient eux-mêmes la mesure. Paris, Christophe Ballard, 1696, in-8° de 96 pages, et une planche représentant le chronomètre. Je n'ai rapporté ce titre fort long que pour faire voir que la pensée de l'usage du chronomètre pour indiquer les mouvements des morceaux de musique, reproduite de nos jours par Maelzel, avait été conçue à la fin du dix-septième siècle. J'ajouterai que Loulié prend aussi la minute pour unité de temps. Une deuxième édition de ce livre a été publiée a Amsterdam, chez Roger, 1698, in-8° de 110 pages. — 2° *Abrégé des principes de musique, avec plusieurs leçons sur chaque difficulté de ces mesmes principes.* Paris, Christophe Ballard, 1696, in-8° oblong de 47 pages. Cet ouvrage, espèce de solfége abrégé, est entièrement différent du premier. C'est le même dont il a été fait une édition à Amsterdam (sans date), sous ce titre : *Élémens ou principes de musique, avec la maniere du chant.* — 3° *Nouveau système de musique, ou nouvelle division du monochorde, avec la description et l'usage du sonomètre, instrument de nouvelle invention pour apprendre à accorder le clavecin;* Paris, Christophe Ballard, 1698, in-8°. Je crois devoir encore faire remarquer que le monocorde et le chronomètre, pris comme bases de l'enseignement par Choquel (*voyez* ce nom), dans son livre intitulé *La musique rendue sensible par la méchanique*, sont précisément aussi les fondements du système publié par Loulié soixante ans auparavant.

LOULIÉ (A.), né à Paris, vers 1775, reçut des leçons de violon de Gaviniès, et entra à l'Opéra-Comique comme un des seconds violons, lors de la réunion des deux théâtres Favart et Feydeau, en 1801. Retiré en 1832 avec une pension, il est mort peu de temps après. On a de cet artiste : 1° Six duos pour 2 violons, op. 1. ; Paris, Janet. — 2° Trois duos pour violon et alto, op. 2 ; Paris, Louis. — 3° Trois duos pour deux violons, op. 3 ; ibid. — 4° Trois idem, op. 4 ; ibid. — 5° Trois duos pour violon et alto, op. 5 ; ibid. Gerber a confondu ce *Loulié* avec le précédent, qui vivait plus d'un siècle avant lui.

LOUYS (Maître Jean), ou LOYS, musicien belge du seizième siècle, fut attaché au service des empereurs Maximilien Ier et Ferdinand, en qualité de chantre de leur chapelle. Joannelli a publié quelques-uns de ses motets dans le *Thesaurus musicus*, imprimé à Venise, chez Gardane, en 1568. On en trouve aussi dans le recueil intitulé *Hortus musarum*, imprimé chez Pierre Phalèse, à Louvain, en 1552. Des chansons françaises à trois parties de Jean Louys ont été insérées dans les recueils qui ont pour titres : 1° *Jardin musiqual, contenant plusieurs belles fleurs de chansons à trois parties, choysies d'entre les œuvres de plusieurs autheurs excellents en l'art de musique. Le premier livre. En Anvers, par Hubert Vaelrant et Jean Laet* (sans date, mais vraisemblablement en 1565), in-4°. — 2° *Recueil des fleurs produictes de la divine musicque à trois parties, par Clement non Papa, Thomas Cricquillon, et aultres excellents musiciens. Louvain ; de l'imprimerie de Pierre Phalèse, l'an* 1569. On a aussi de Jean Louys 50 psaumes de David mis en musique ; Anvers, 1555, in-4°. Cet ouvrage, cité par Gerber, est à la bibliothèque royale de Munich.

LOUYS (Le seigneur), gentilhomme français attaché au service du cardinal le Richelieu, fut un des plus habiles joueurs de guitare, au commencement du dix-septième siècle. Il a publié un *Livre de chansons en tablature de guitare* ; à Paris, chez Ballard, 1626, in-4°. Louys a noté ses chansons en tablature double, à savoir les chiffres français et les lettres majuscules italiennes, suivant les méthodes de Misioni et de Colonna.

LOVY (Israel), *hazan* ou chantre, et ministre officiant de la synagogue de Paris, fut doué par la nature d'une voix admirable, qui réunissait les registres de basse et de ténor, et y ajouta le double mérite d'être bon chanteur et d'imaginer des chants où le caractère oriental s'alliait d'une manière originale avec les formes mélodiques des belles écoles de l'Italie. Israel Lovy naquit près de Dantzick, au mois de septembre 1773. Son père ainsi que son aïeul avaient rempli les fonctions de hazan dans les temples israélites de la Pologne ou de la Poméranie ; quant à lui, on le destinait aux études qui pouvaient le conduire au rabbinat. Très-jeune encore, il accompagna ses parents à Glogau, en Silésie, où son père était appelé en qualité de chantre de la synagogue. Élevé au milieu des docteurs et des rabbins de cette ville, le jeune Lovy fit de rapides progrès dans les études talmudiques ; mais sa vocation musicale fut un obstacle invincible aux projets de sa famille. Déjà il chantait au temple avec son père, et ses coreligionnaires remarquaient avec satisfaction sa manière large et accentuée de réciter la mélodie traditionnelle de la Bible et des prières hébraïques : il joignait à l'intelligence parfaite des textes sacrés le charme d'un organe doux et sonore qui en faisait sentir l'éloquence et la poésie. Après deux années d'études complètes de tout ce qui compose le savoir d'un chantre israélite, Israel Lovy entreprit son pèlerinage de

hazan, et visita les synagogues de la Silésie, de la Saxe, de la Bohême, de la Moravie, d'une partie de l'Autriche et de la Bavière, accompagné de deux aides chanteurs qui l'avaient vu naître; ce fut dans ces voyages que son éducation musicale se développa, par la connaissance qu'il fit des œuvres des grands maîtres, particulièrement de Haydn et de Mozart.

Après six ou sept ans d'une vie nomade, Lovy arriva à Furth (Bavière), en 1799. On l'y retint, et il s'y maria. Son séjour dans cette ville (1799-1806) fut une des époques les plus heureuses de sa vie. Ce fut alors qu'il étendit ses connaissances en musique, étudiant avec une égale ardeur le piano, le violon et le violoncelle. Dans le même temps il apprenait aussi le français, d'un émigré logé dans sa maison, ainsi que la langue italienne. En 1806, Israel Lovy passa de Furth à Mayence, où il resta trois ans, puis à Strasbourg, où son séjour fut de huit années, sauf un voyage de quelques mois qu'il fit en 1816, pour revoir ses parents de Glogau, et qui lui procura l'occasion de se faire entendre dans les synagogues de Berlin et de Francfort. La réputation croissante de son talent lui fit faire, en 1817, des propositions avantageuses pour le fixer à Londres, au temple israélite. Il partit pour s'y rendre, mais avec le dessein de s'arrêter d'abord à Paris, où il arriva au mois de février 1818, après avoir chanté à Metz, à Thionville et à Verdun. Ce voyage, qui dans sa pensée ne devait être qu'une excursion de quelques mois, aboutit à un établissement définitif. Les Israélites de Paris l'accueillirent avec enthousiasme, et bientôt on parla dans les salons des artistes les plus célèbres, et des amateurs d'élite, du chant du *hazan* de la synagogue comme d'une merveille inouïe. On courait pour l'entendre dans les temples de la rue Sainte-Avoie et de la rue du Chaume, et les caresses les plus séduisantes lui étaient prodiguées pour l'attirer chez les dilettanti qui donnaient alors le ton. L'engouement fut poussé jusqu'à vouloir transformer le ministre officiant du culte judaïque en acteur de l'Opéra. Plus sage que ses admirateurs, Israel Lovy sut résister à cet entraînement. Revenu d'un éblouissement passager, il disparut des salons de Paris, abandonna son projet de voyage à Londres, et signa un engagement définitif avec le consistoire israélite de Paris. Une modification liturgique du culte fut le résultat de son engagement : ce fut lui qui particulièrement en fut chargé. Un nouveau temple avait été bâti : l'inauguration en fut faite le 5 mars 1822, et les anciennes traditions furent abandonnées pour de nouveaux chants composés par Lovy; pour la première fois la synagogue retentit d'un chœur de voix d'enfants et des sons de l'orgue chrétien. On lit dans une notice placée en tête de l'édition posthume des chants composés par Lovy : « Ces réformes, qui suscitèrent d'abord quelques réclamations parmi les plus orthodoxes, bien qu'elles ne touchassent en rien au dogme, finirent par triompher de tous les scrupules, grâce à l'excellence des résultats : » A ne considérer que la musique en elle-même, il y avait sans doute du charme dans les nouveaux chants de Lovy, dans leur exécution par lui-même, avec sa belle voix d'une étendue extraordinaire et sa facile vocalisation, ainsi que dans le chœur harmonieux qu'il avait organisé : j'en ai plusieurs fois admiré l'effet; mais au point de vue de l'intérêt historique, on ne peut nier que ces formes modernes et cette harmonie européenne ne fussent une altération regrettable de l'ancien caractère oriental du chant du temple. Il existe encore des traditions de chants originaux qui ont traversé les siècles, et qui, dans leur contexture ainsi que dans leurs ornements primitifs, conservent le cachet d'une antiquité non contestable; mais il est à craindre que la réforme entreprise par Lovy, et continuée par ses successeurs, n'efface bientôt les restes de ces monuments de l'art antique.

Les fatigues occasionnées à Lovy par ses efforts pour l'accomplissement de son œuvre finirent par ébranler sa forte constitution. Déjà malade, il ne continua pas moins de célébrer les offices du samedi, et les jours de fête il chantait presque tout le jour, et rentrait épuisé dans sa demeure. Quand il voulut prendre du repos, il n'était plus temps : une maladie de poitrine s'était déclarée; elle le mit au tombeau, le 7 janvier 1832, à l'âge de cinquante-neuf ans. Ses chants ont été recueillis par son fils, M. Jules Lovy, rédacteur en chef du Journal de musique, *le Ménestrel*, aidé par MM. David et Cahen, lauréats du concours de composition de l'Institut de France, et par M. Naumbourg (*voyez* ce nom), ministre officiant : le recueil de ces *chants religieux* a été publié à Paris, chez Heugel, avec le portrait d'Israel Lovy.

LOW (Édouard), musicien anglais, né à Salisbury, dans la première moitié du dix-septième siècle, étudia les principes de son art sous la direction de J. Holm, organiste de la cathédrale, et fut d'abord simple choriste dans cette église. Vers 1650, il eut l'emploi d'organiste de l'église du Christ, à Oxford, et il succéda, en 1661, au docteur Wilson dans les fonctions de professeur de musique à l'université. Il mourut à Oxford, le

11 juillet 1682. On a de ce musicien un livre intitulé : *Some short directions for the performance of cathedral service* (Quelques règles courtes pour l'exécution de la musique d'église). Oxford, 1661, in-8°. Il a été publié une deuxième édition de ce petit ouvrage, avec des additions et le portrait de l'auteur ; à Oxford, 1664, in-12.

LOYSET, c'est-à-dire *Petit Louis*, prénom sous lequel on désignait quelquefois le musicien COMPERE, (*voyez* ce nom). Voyez aussi PIETON.

LUBBERT (Émile-Timothée), ancien directeur de l'Opéra de Paris, est né à Bordeaux, le 18 février 1794, d'une famille originaire de Hollande. Destiné à jouir d'une fortune considérable, il avait reçu une éducation brillante, seul bien qui lui resta quand le système continental de Napoléon eut causé la ruine des entreprises commerciales de son père. Il venait d'achever à Paris ses études avec distinction, lorsque son parent Garat, directeur de la Banque de France, lui fit obtenir une place d'inspecteur de la loterie, au ministère des finances. Ce fut alors qu'il devint élève de l'auteur de cette notice et fit sous sa direction un cours d'harmonie et de composition. Le 14 avril 1823, il a fait représenter au théâtre Feydeau un opéra-comique en un acte, intitulé : *Amour et Colère*. Cet ouvrage n'a pas réussi. Plus tard, il a écrit un autre opéra, en deux actes, sur un livret de M. Scribe ; mais diverses circonstances en ont empêché la représentation. Nommé directeur de l'Opéra en 1827, il a montré d'abord quelque intelligence dans son administration ; mais bientôt il s'est abandonné à l'indolence de son caractère, n'a pas su profiter des succès qu'il obtenait avec quelques beaux ouvrages, et a mis chaque année le ministre de la maison du roi dans la nécessité de combler d'énormes déficits. Après la révolution de juillet 1830, la malveillance s'est fait contre lui une arme de ses fautes, et l'administration du premier théâtre de Paris lui a été retirée pour être mise en entreprise particulière. Ses nombreux amis auraient pu réparer cet échec et lui faire obtenir quelque place avantageuse, mais la malheureuse fantaisie qu'il eut de prendre en 1831 l'entreprise du théâtre de l'Opéra-Comique à ses risques et périls le conduisit bientôt à sa ruine. Forcé d'abandonner Paris, il se rendit en Égypte, où il fut chargé de l'organisation des fêtes et divertissements de Mehemet-Ali. Plus tard il y eut le titre de *wesquil* (chargé d'affaires). Il est mort au Caire, dans le mois de mars 1859.

LUBER (Antoine), écrivain didactique allemand de l'époque actuelle, est connu par un traité général de musique et d'harmonie, intitulé : *Versuch einer grundlichen und fasslichen Anleitung über die Regeln der Tonsetzkunst* (Essai d'une introduction naturelle et facile aux règles de la composition) ; Coblence, J. Hölscher, 1830, 2 parties in-4°.

LUBIN (Léon de SAINT-) ; voyez SAINT-LUBIN.

LUBOMIRSKI (Le prince Casimir), descendant des princes Stanislas Lubomirski qui s'illustrèrent dans le dix-septième siècle, et dont un fut grand maréchal de la couronne, en Pologne, est né vers 1815. Amateur passionné de musique, il a cultivé cet art dès son enfance, et s'est livré à la composition avec quelque succès. On a publié de lui, tant en Allemagne qu'à Varsovie, des chants à voix seule avec piano, et des danses polonaises pour cet instrument. Dans le nombre de ces légères productions on remarque : 1° Deux chants allemands et une romance italienne pour soprano et piano, op. 3 ; Dresde, Meser. — 2° Trois Mazourkes pour piano, op. 9 ; ibid. — 3° Trois idem, op. 10 ; ibid. — 3° Trois idem, op. 11 ; ibid. — 4° *Le Dialogue* et *Le Sommeil*, deux poëmes pour voix seule et piano ; Leipsick, Kistner. — 5° *Galop du Postillon* et *Mazoures*, op. 50 ; Pétersbourg et Hambourg ; id. — 6° Polonaise et deux Mazoures, op. 51 ; Dresde, Meser. — 7° Plusieurs romances avec piano ; Varsovie.

LUCACIH (Jean), compositeur, né à Sebenico (Dalmatie), dans les dernières années du seizième siècle, fut maître de chapelle de la cathédrale de cette ville. On a de lui un ouvrage intitulé : *Sacræ cantiones singulis, binis, ternis, quaternis, quinisque vocibus concinnatæ a Jacobo Finetto Anconitano, in ecclesia magnæ domus Venetiarum musices magistro, in lucem editæ. Sub signo Gardani; Venetiis*, 1620, in-4°. Dans la préface, le P. Finetti (*voyez* ce nom) dit qu'ayant fait un voyage en Dalmatie, il fut frappé du mérite des motets de Lucacih, et qu'il les recueillit pour les faire connaître à tous ceux qui se délectent de bonne musique. Un exemplaire complet de cet ouvrage rare se trouve à la bibliothèque royale de Berlin.

LUCAN (Matthieu), musicien de l'église cathédrale de Dijon, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Méthode de plain-chant parisien, divisée en deux parties* ; Dijon, Douillier, 1826, in-12, avec 3 planches. Une deuxième édition de cet ouvrage, considérablement augmentée, a paru à Lyon et à Paris, chez Rusand, 1828, in-12.

LUCAN (Henri), compositeur et professeur de musique à Hanau, en 1842, fut auparavant

attaché à la famille du prince Nicolas Dolgoroucky, en qualité de professeur de piano. Il a publié quelques œuvres pour cet instrument, *La Chanson de soldat*, ballade pour voix seule avec piano, op. 5, Offenbach, André, et trois *Lieder* pour voix de soprano, avec piano, op. 6, ibid.

LUCARIO (Jean-Jacques), prêtre et maître de chapelle de l'église *Santa-Croce*, à Venise, vivait vers le milieu du seizième siècle. On a imprimé de sa composition un recueil de motets à quatre voix, sous ce titre : *D. J. Jacobi Lucarii concentuum qui vulgo Motetta nuncupantur liber primus quatuor vocum; Venetiis, apud* Ant. Gardane, 1547, in-4° obl.

LUCAS (Ignace), né à Krintzen, en Silésie, le 29 avril 1762, alla faire ses études au gymnase Léopoldin à Breslau, en 1773, et y apprit le chant. Dix ans après il quitta le gymnase, et entra à l'église Saint-Vincent en qualité de chanteur. Sa voix de basse était d'un beau timbre. Il jouait bien de plusieurs instruments, mais particulièrement du violon, sur lequel Dittersdorf assure qu'il possédait un talent remarquable. Cet artiste s'est distingué par la composition de danses qui ont eu de la vogue en Silésie.

LUCAS (Louis), né à Reims, vers 1818, est membre de l'Académie et de la société des Bibliophiles de cette ville. Après avoir publié quelques opuscules qui furent peu remarqués, M. Lucas vint à Paris, et y fut rédacteur en chef du journal qui avait pour titre *Le Dix Décembre*. Plus tard, il obtint un consulat en Amérique, si nous sommes bien informé. Nous ignorons les motifs qui lui ont fait abandonner la carrière diplomatique et l'ont ramené à Paris, où on le retrouve en 1854. En 1849, M. Louis Lucas publia un livre qui avait alors pour titre : *Une révolution dans la musique. Essai d'application à la musique d'une théorie philosophique*, Paris, *Paulin et Lechevalier*, 1 volume in-18°, de 326 pages, avec une préface de XXX pages par M. Théodore de Banville, ami de l'auteur. Bousquet (*voy.* ce nom) rendit compte du livre de M. Lucas dans le numéro de *L'Illustration* du 9 février 1850; mais l'indifférence du public pour l'ouvrage persista en dépit de cette annonce, car on n'en vendit pas trois exemplaires. Revenu à Paris, M. Lucas a essayé de ranimer en sa faveur l'attention des artistes et des amateurs, au moyen d'un nouveau titre et d'une couverture qui donnent aux exemplaires du seul tirage qui ait été fait l'aspect d'une seconde édition. Cette édition supposée est intitulée : *L'Acoustique nouvelle, ou essai d'application d'une méthode philosophique aux questions élevées de l'acoustique, de la musique et de la composition musicale*; Paris, l'auteur, 1854, 1 vol. in-18. Comme beaucoup d'autres qui ont cru avoir découvert le principe de la science de la musique, M. Lucas commence par faire le procès aux théories qui ont précédé la sienne. Voici son début :

« Après une étude patiente et laborieuse des « phénomènes qui ont lieu en musique, je me « suis assuré que l'absence de principes vraiment « rationnels et l'introduction de trois grandes er- « reurs, avaient particulièrement entravé les « progrès de la science pure. » Le principe invoqué par M. Lucas est l'*attraction* (des sons), qui donne naissance aux lois spéciales de *succession*, *consonnance*, et *comparaison*, qui chez lui signifie la *tonalité*. Les grandes erreurs consistent : 1° dans les fonctions attribuées aux dissonances; 2° dans les formules de résolution de ces dissonances; 3° dans la croyance à une *tonalité* absolue. Avant d'aller plus loin, constatons que M. Lucas emprunte la loi d'attraction et ses conséquences à la doctrine exposée dans tous les ouvrages de l'auteur de cette biographie. Constatons encore que le rôle actuel et futur de l'enharmonie, appelée par M. Lucas l'*enharmonisme*, est encore un emprunt fait par lui à la même source; mais qu'il n'a compris ni la nature ni la signification de ces choses dans leurs résultats. Comme tous les savants qui ont l'habitude des sciences de faits, et qui essayent de porter leurs méthodes dans la musique, il oublie que la science d'un art qui n'a de base que dans le sentiment ne peut être traitée de la même manière que les sciences physiques et mathématiques. et, comme tous ses devanciers, il s'égare dans ses déductions de principes, dont la signification n'est pas celle qu'il leur attribue. Il n'y a de vrai dans son livre que ce qu'il emprunte : quant aux applications qu'il en fait, elles ne sont qu'un tissu d'erreurs, ou bien elles ne sont que la reproduction de ce qu'on a écrit avant lui. A la fin de son ouvrage il a reproduit la vieille traduction française du livre de la musique d'Euclide, par Forcadel (*V.* ce nom), et le dialogue de Plutarque sur la musique traduit par Burette (*V.* ces noms). L'ouvrage de M. Lucas a rebuté les lecteurs par son style pédantesque, et n'a eu aucun succès.

LUCATELLO (Jean-Baptiste). *Voyez* Locatello.

LUCCHESI (André), compositeur, naquit le 27 mai 1741, à Motta, dans le Frioul Vénitien. Ses maîtres de contrepoint furent le P. Paolucci, savant musicien dont on a un bon traité de composition pratique (*V.* Paolucci) et Saratelli, maître de chapelle à Venise. Cocchi, maître napolitain, lui donna ensuite des leçons pour le style théâtral.

En 1771, il se rendit à Bonn avec une troupe italienne de chanteurs d'opéras; il y entra au service de l'électeur, en qualité de maître de chapelle, avec un traitement de mille florins. Excellent organiste, il se faisait remarquer par un talent de nature absolument différente de la manière allemande. Comme compositeur, il cultivait en homme habile les genres dramatique, religieux et la musique instrumentale. Il paraît avoir vécu à Bonn jusqu'au commencement du dix-neuvième siècle. Ses ouvrages pour le théâtre sont : 1° *L'Isola della Fortuna*; Venise, 1765. — 2° *Il Marito geloso*; ibid., 1766. — 3° *Le Donne sempre donne*; ibid. — 4° *Il Matrimonio per astuzzia*; ibid., 1771. — 5° *Il Giocatore amoroso*, intermède à deux personnages. — 6° Cantate pour une fête que la république de Venise donna en 1767 au duc régnant de Wurtemberg. — 7° *Il Natal di Giove*. — 8° *L'Inganno scoperto*. Ces deux dernières pièces à Bonn. — 9° *Ademira*, à Venise, en 1775. — 10° Quelques autres intermèdes et cantates à Bonn. Lucchesi a composé pour l'église : 11° Vêpres à deux chœurs. — 12° Un oratorio latin. — 13° *Te Deum*. Ces trois compositions ont été écrites pour le conservatoire des Incurables, à Venise. — 14° Messe de *Requiem* pour les obsèques du duc de *Monte Allegro*, ambassadeur d'Espagne à Venise. — 15° Messe pour la collégiale de Saint-Laurent, dans la même ville. — 16° Messe et vêpres pour la fête de la Conception de la Vierge, à Vérone. — 17° Plusieurs messes et motets pour la chapelle de Bonn. On a gravé de sa composition : — 18° Trois symphonies pour l'orchestre. — 19° Six sonates pour clavecin et violon. — 20° Trio pour clavecin, violon et violoncelle. — 21° Deux concertos séparés pour clavecin. Il a laissé en manuscrit plusieurs autres concertos et quatre quatuors pour le même instrument.

LUCCHESI (Jules-Marie), violoniste et compositeur, né à Pise, vers le milieu du dix-huitième siècle, eut pour premier maître de violon Moriano, puis reçut quelques leçons de Nardini. Il se livra ensuite à l'étude du contrepoint sous la direction de Cecchi. Après avoir vécu quelque temps à Vienne, il entra au service de l'archevêque de Salzbourg. En 1799 il est retourné en Italie, où il paraît avoir cessé de vivre peu de temps après. On a gravé de sa composition : 1° Trois duos pour deux violons, op. 1; Vienne, 1794. Ils ont été réimprimés à Bâle en 1795. — 2° Trois duos idem, op. 2; Augsbourg, 1796. — 3° Six sonates pour piano et violon, op. 3; ibid., 1796. On connaît aussi en Italie, de la composition de cet artiste, quelques symphonies à grand orchestre, et plusieurs morceaux de musique vocale.

LUCCHESINI (Jacques, comte DE), d'une famille noble de Lucques, entra jeune au service de l'Autriche, sous le règne de l'empereur Charles VI, et fut chef d'escadron au régiment de cuirassiers de Schrl. Il fut tué en 1739, à la bataille de Krotska. Lorsque Mizler forma sa société de musique, le comte de Lucchesini en fut le premier membre. On connaît de lui quelques concertos et des cantates en manuscrit.

LUCCHINI (Matteo), compositeur vénitien, né dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a écrit en collaboration avec Jérôme Bassani la musique d'un opéra intitulé *Amor per forza*, qui fut représenté au théâtre S. Mosè, de Venise, en 1721.

LUCE (Georges), facteur d'orgues, né à Jersey, en 1799, exerça d'abord la profession de menuisier, et s'établit à Lisieux. Il était âgé de vingt-huit ans lorsqu'il commença à s'occuper de la facture des orgues. Ses principaux ouvrages sont : 1° L'orgue de Saint-Denis à Lisieux (8 pieds avec pédale de 16), construit en 1838. — 2° La réparation de l'orgue de Saint-Germain d'Argenton, dont la montre de 16 pieds et la bombarde de pédale ont été refaites à neuf par lui en 1839. — 3° La restauration de l'orgue de Notre-Dame de Saint-Lô, grand 8 pieds en montre, avec pédale de 16, en 1840. — 4° L'orgue de Cormeille, 8 pieds avec trompette et récit, soufflerie à double pompe, réglée par des parallélogrammes, en 1841. — 5° L'orgue de 8 pieds du couvent de la Providence, à Lisieux, en 1841. — 6° La reconstruction à neuf de l'orgue de l'église de Saint-Pierre à Dreux, en 1843. L'instrument, originairement construit par Clicquot, est remarquable par la bonté des jeux : M. Luce a refait les sommiers, le mécanisme et les claviers. — 7° La restauration de l'orgue de l'église de Saint-Martin, à l'Aigle, en 1844. Il en a fait à neuf le sommier du grand orgue, le mécanisme, et la soufflerie à double pompe. — 8° L'orgue des Lyre (dépt de l'Eure), grand 8 pieds à 2 claviers, sans pédales; en 1845. — 9° Un orgue semblable à Labarre (Eure), en 1845. — 10° Le grand orgue de Saint-Jacques, à Lisieux, terminé le 9 juillet 1846, à 3 claviers, 39 jeux, soufflet à lanterne et deux pompes. Cet instrument a coûté 25,000 francs. — 11° La restauration de l'orgue de Notre-Dame d'Alençon, dont M. Luce a refait tous les sommiers, la soufflerie, le mécanisme, le récit enfermé dans une boîte à jalousie, et la montre de 16, avec des bombardes à la pédale. M. Hamel dit (*Nouveau Manuel complet de l'orgue*, t. III, p. 458) que les ouvrages de ce facteur

sont bien disposés, exécutés avec beaucoup de soin, et que les matériaux en sont d'une qualité et d'un choix remarquables.

LUCE-VARLET (C.), violoniste et compositeur amateur, né à Douai, le 13 décembre 1781, commença dans cette ville ses études musicales. En 1801, il fut admis au Conservatoire de Paris, et y fut élève de Baillot pour le violon, de Catel pour l'harmonie, et de Gossec pour le contrepoint. De retour à Douai en 1805, il s'y maria et s'y fixa. Devenu dès lors le centre d'activité de la culture de la musique dans cette ville, il y établit des concerts d'orchestre dont il fut le chef, et des séances de quatuors, où il jouait le premier violon avec talent. Il se livra aussi à la composition, et produisit beaucoup d'ouvrages de tout genre, parmi lesquels on compte quatre œuvres de quatuors pour instruments à cordes, un quintette pour les mêmes instruments, 3 trios pour deux violons et basse, Paris, Schonenberger; une ouverture à grand orchestre en *ut;* deux concertos pour le violon avec orchestre; plusieurs airs variés pour le même instrument; deux trios pour piano, violon et violoncelle; des entr'actes pour des drames représentés au théâtre de Douai; beaucoup de cantates, hymnes et chœurs, dont un *Hymne à l'humanité*, pour ténor et chœur avec orchestre ou piano, gravé à Paris, chez Henri Lemoine, des stances avec chœur et grand orchestre, à l'occasion de la naissance du duc de Bordeaux, gravées à Paris, chez Frey, et les opéras intitulés : 1° *Caroline de Tytzdenz*, en un acte, représenté à Douai, en 1820; — 2° *La Prévention*, en un acte, représenté à Douai, Valenciennes et Cambrai, en 1822 et 1823; — 3° *La Mort de Paul Ier*, en trois actes, en collaboration avec Victor Lefèvre (*voy.* ce nom) et Bovery; cet ouvrage fut représenté à Douai, en 1834; — 4° *Les Ruines de Mont-Cassin*, opéra sérieux en trois actes, représenté à Douai, en 1836; — 5° *L'Élève de Presbourg*, en un acte, représenté avec succès au théâtre de l'Opéra-Comique, à Paris, le 24 avril 1840, et dont la partition a été gravée chez Henri Lemoine. Luce-Varlet a été fait chevalier de la Légion d'honneur, en 1845. Il est mort à Douai, en 1856.

LUCELBURG (André), auteur sur qui l'on ne sait rien, mais à qui Draudius (*Bibl. class.*, p. 1641) et Lipenius (*Bibl. philos.*, p. 976) attribuent un petit traité de musique intitulé *Musica practica libri duo;* Cobourg et Jena, 1604, in-8°.

LUCIEN, écrivain grec, naquit à Samosate en Syrie, et vécut entre les années 120 à 200 de l'ère chrétienne. Après avoir fait ses études littéraires dans les écoles publiques, il embrassa la profession d'avocat, et plaida près des tribunaux d'Antioche, puis parcourut l'Asie, la Grèce et la Gaule, prononçant des discours sur les questions qui lui étaient proposées, et recueillant un produit considérable de son talent d'orateur. Fixé plus tard à Athènes, il s'y livra à des travaux plus sérieux et y composa ses ouvrages les plus importants. Un emploi lucratif qu'il obtint de l'empereur Commode le fixa en Égypte, où il vécut jusqu'à un âge avancé. L'édition complète des œuvres de Lucien donnée par Hemsterhuys et Reitz (Amsterdam, 1743-46, 4 vol. in-4°), a longtemps passé pour la meilleure; elle a été réimprimée avec quelques variantes à Deux-Ponts (1789-93, 10 vol. in-8°); mais celle qui a été publiée à Leipsick, 1821-31, 11 vol. in-8°, est préférable. Un des ouvrages de Lucien, intitulé : *Les Harmonides*, traite spécialement de la musique. Il y a aussi plusieurs fragments sur cet art dans ses Dialogues des dieux et dans sa Dissertation sur la danse.

LUCINI (François) ou LUCINO, né à Milan, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut un des plus anciens chanteurs célèbres de l'Italie. Attaché à l'église cathédrale de Milan, depuis l'an 1600 jusque vers 1630, il en fut la meilleure basse chantante. On a sous son nom : *Concerti di diversi autori a due, tre e quattro voci in questa terza impressione corretti et aggiuntovi altri concerti a due e quattro voci, con una Missa a quattro e due Magnificat;* Milano, raccolti da Filippo Lomazzo, 1616, in-4°. — *Concerti di diversi autori a due, tre e quattro voci, seconda aggiunta con Litanie della Beata Virgine, e 12 Canzoni;* ibid., 1617, in-4°. Une partie des compositions contenues dans ce recueil est de Lucini. La première édition de cette collection, *con partitura*, a été publiée à Milan, en 1608.

LUCIO (François) ou LUZZO, compositeur vénitien, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il a écrit la musique des opéras dont voici les titres : 1° *Amori di Alessandro Magno e di Rossane*, représenté en 1652, au théâtre des *SS. Apostoli*, de Venise. Le succès de cet ouvrage fut grand, car il fut joué aussi à Gênes, en 1652, à Naples, en 1654, à Modène, dans la même année, et il fut repris à Venise, au théâtre *San-Mosè*, en 1667. — 2° *Il Pericle effeminato*, au théâtre des *SS. Apostoli* de Venise, en 1653. — 3° *Euridamante*, au théâtre *San-Mosè*, en 1654. — 4° *Medoro*, au théâtre de *SS. Jean et Paul*, à Venise, en 1658. On connaît aussi de ce musicien des *Motetti concertati a due e tre voci co'l basso per organo*,

libro primo; in Venezia, appresso Alessandro Vincenti, 1649, in-4°.

LUCOT (Alexandre), littérateur français de l'époque actuelle, a publié : *Art lyrique, poëme avec notes et variantes, suivi d'une table des compositeurs anciens et modernes;* Paris, Fantin, 1821, in-18. C'est cet auteur qui est cité sous le nom de *Lucel (Alexis)*, dans la *Gazette musicale* de Leipsick (t. 32, p. 698).

LUDECIUS (Matthieu), chantre de l'ancienne église catholique de Wittenberg, vers la fin du seizième siècle, a donné des soins à la dernière édition des livres du chant romain publiée dans l'Allemagne protestante. Ces livres, qui sont devenus fort rares, sont intitulés : 1° *Missale, id est cantica et preces atque lectiones sacræ quæ ad missæ officium, ex primo ævo ecclesiæ pio instituto, in templis christianorum cantari solent, in duas partes distributæ : prior est de tempore, posterior de Sanctis.* Vitebergæ, 1589, in-fol. max. — 2° *Vesperale et Matutinale, hoc est cantica, hymni et collectæ, sive precationes ecclesiasticæ quæ in primis et secundis Vesperis, itemque Matutinis precibus, per totius anni circulum, in ecclesiis et religiosis piorum congressibus, cantari usitatæ solent, notis rite adplicatæ, et in duas partes ordine digesta;* ibid., 1589, in-fol. max.

LUDEKE (Christophe-Guillaume), docteur en théologie, premier pasteur et assesseur du consistoire dans la paroisse allemande de Stockholm, naquit à Schœnberg, dans la Vieille Marche, le 3 mars 1737. En 1768 il était pasteur de l'église Sainte-Catherine à Magdebourg; il quitta ce poste en 1775, pour aller prendre possession de ses emplois à Stockholm. Il est mort dans cette ville, le 21 juin 1805. Au nombre de ses écrits, on en trouve un qui a pour titre : *Rede und Predigt bei Einweihung einer neuen Orgel in Gegenwart des Kœnigs von Schweden* (Discours et sermon à l'occasion d'un nouvel orgue, prononcés en présence du roi de Suède); Stockholm et Leipsick, 1781, in-8°. Dans son livre intitulé : *Allgemein Schwedisches Gelehrtsamkeitsarchiv, unter Gustav III* (Archives universelles de l'érudition suédoise, sous le règne de Gustave III), Leipsick, Brockhaus, 1781-96, 7 parties in-8°, il traite de la littérature de la musique.

LUDEN (Henri), professeur d'histoire à Jéna, né le 10 avril 1780, à Lockstadt, près de Brême, est auteur d'un livre intitulé : *Grundzüge æsthetischer Vorlesungen* (Introduction aux principes fondamentaux de l'Esthétique), Gœttingue, 1808. Il y traite du beau dans la musique.

LUDENIUS (Laurent), docteur et professeur de droit, d'éloquence et de poésie, bibliothécaire à Dorpat, en Livonie, naquit à Ecklenfurt, dans le Holstein, vers la fin du seizième siècle, et mourut, le 21 avril 1654, à l'âge de soixante-deux ans. Avant de se fixer dans cette ville, il avait enseigné pendant dix-sept ans, à Greifswalde, la poésie, l'histoire, puis les mathématiques et la philosophie. On lui attribue un écrit intitulé : *Oratio de musica.*

LUDERS (Jean-Henri), célèbre organiste à Flensbourg, naquit le 24 février 1677, à Relling, bourg du comté de Pinneberg. Depuis trois générations, sa famille avait fourni de bons organistes au pays. A douze ans, il entra à l'école latine de Gluckstadt, où l'habile organiste François-Henri Müller lui enseigna pendant cinq ans le chant et le clavecin. Plus tard, il prit à Itzehoe des leçons de composition chez Jean Conrad Resenbosch; il continua cette étude jusqu'à l'âge de vingt ans; puis il voyagea pour entendre les meilleurs artistes et former son goût. C'est ainsi qu'il demeura quatre ans à Hambourg pour étudier la manière de Lubeck, organiste de Saint-Nicolas. En 1706 il fut appelé à Flensbourg en qualité d'organiste, et il occupait encore cette place en 1740. Après ces renseignements fournis par Mattheson, dans son *Grundlage einer Ehrenpforte*, etc., on ne trouve plus rien sur cet artiste. Cet écrivain nous fournit l'indication des ouvrages suivants de Luders, qui sont restés en manuscrit : 1° Une année entière de musique d'église pour les dimanches et fêtes, à trois voix, 2 violons, viole et orgue. — 2° Oratorio de la *Passion*, à cinq voix et neuf instruments. — 3° Douze suites de pièces pour le clavecin.

LUDOVICI (Thomas), musicien italien, vivait à Rome vers la fin du seizième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : *Hymni totius anni 4 vocum; una cum IV psalmis præcipuis festivitatibus 8 vocum;* Rome, 1591, in-fol. max.

LUDOVICI (Jacques-Frédéric), vice-chancelier et premier professeur de droit à l'université de Giessen, naquit à Vacholshagen, dans la Poméranie, et mourut le 14 décembre 1723, à l'âge de cinquante-deux ans. Au nombre de ses écrits, on trouve une dissertation concernant les cloches, intitulée : *De eo quod justum est circa campanas.* Il en a été fait une édition en 1739, et une autre en 1780.

LUDWIG (M. Godefroid), né à Bayreuth, le 26 octobre 1670, fut recteur du gymnase de Schleusingen, dans le comté de Henneberg, et y mourut, le 21 avril 1724. Il est auteur d'un livre

qui a pour titre : *Schediasma sacrum de hymnis et hymnopœis Hennebergicis* ; Henneberg, 1703, in-8°.

LUDWIG (Chrétien-Gottlob), docteur en médecine à Leipsick, connu par un grand nombre d'ouvrages relatifs à cette science, mourut le 7 mai 1773. Il a publié, dans la Collection de pièces pour servir à l'histoire critique de la langue allemande (n° 8, pag. 648-661), un petit écrit intitulé : *Versuch eines Beweises, dass ein Singspiel oder eine Oper nicht gut sein kœnne* (Essai d'une démonstration qu'un vaudeville ou un opéra ne peut être bon). Ce morceau a été publié aussi dans la bibliothèque musicale de Mizler (t. II, p. 1-27), avec des notes de ce critique.

LUDWIG (Jean-Adam-Jacques), né le 1er octobre 1730, à Sparneck, dans le margraviat de Bayreuth, fut membre de la Société des *Abeilles de la haute Lusace*, et de la Société économique du Palatinat. Il remplit à Hof les fonctions de secrétaire de la poste, et mourut dans cette ville, en 1782. On lui doit divers écrits relatifs à la facture des orgues ; ils ont pour titres : 1° *Versuch von den eigenschaften eines rechtschaffenen Orgelbauers* (Essai sur les qualités nécessaires à un bon constructeur d'orgues); Hoff, J.-A. Hetschel, 1759, in-4° de 15 pages. — 3° *Schreiben on Herrn J. S. Hoffmann, Oberorganisten in Breslau* (lettre à M. J. S. Hoffmann, premier organiste à Breslau); ibid., 1759, in-4°. — 3° *Vertheidigung des H. Sorge wider H. Marpurg* (Défense de M. Sorge contre M. Marpurg); ibid., 1760, in-4°. — 4° *Gedanken über die grossen Orgeln, die aber deswegen keine Wunderwerke sind* (Idées sur les grandes orgues, qui néanmoins ne sont pas des merveilles); Leipsick, Breitkopf, 1762, in-4° de 15 pages. — 5° *Von den unverschæmten Entehrern der Orgeln* (Des impertinents détracteurs des orgues); Erlang, 1764, in-4° de 22 pages.

LUEBECK (Vincent), organiste distingué, naquit à Podingshüttel, près de Brême, en 1654. Il était encore enfant quand son père fut appelé à Flensbourg en qualité d'organiste. Ce fut sous sa direction que Vincent Luebeck fit ses études musicales. En 1674, il obtint la place d'organiste à l'église SS.-Cosme et Damien de Stade. Après un séjour de vingt-huit ans dans cette petite ville, il fut appelé à Hambourg pour y remplir les fonctions d'organiste de l'église Saint-Nicolas. Le reste de sa vie s'écoula paisiblement dans cette situation modeste, où il faisait admirer sa grande habileté. Il mourut le 9 février 1740, dans la quatre-vingt-sixième année de son âge. La bibliothèque royale de Berlin possède en manuscrit, de cet artiste, un recueil de bons préludes pour des chorals.

LUEBEKE (Adolphe), directeur de musique et artiste de la chambre ducale à Cobourg, fut d'abord chef d'orchestre du théâtre de Gotha. Il mourut au mois de mars 1838, dans un âge peu avancé, estimé pour son talent. Il s'est fait connaître comme compositeur dramatique en 1832, par l'opéra intitulé *Der Glockengiesser* (Le Fondeur de cloches), représenté à Gotha avec succès. L'ouverture de cet ouvrage, arrangée pour le piano par E. Lampert, a été publiée à Gotha. On connaît aussi de Luebeke : 1° *Trois quatuors concertants pour deux violons, alto et violoncelle*, op. 1 ; Brunswick, A. Mayer. — 2° Quatre chants pour quatre voix d'hommes ; Gotha, Lampert.

LUEHRSS (Charles), compositeur et professeur de piano à Berlin, est né à Schwerin, dans le Mecklembourg, le 7 avril 1824. Il commença l'étude de la musique sous la direction de son père, musicien de la cour et organiste du château ; et dès l'âge de dix ans il se fit remarquer par son habileté sur le piano. Lorsqu'il eut atteint sa seizième année, il fut envoyé à Berlin, où il fut admis comme élève dans l'Académie royale de chant. Pendant qu'il suivait les cours de cette institution, il eut la bonne fortune d'être remarqué par Mendelssohn, qui lui donna des leçons de piano et de composition. Ce maître célèbre s'étant rendu à Londres pour l'exécution de son *Elias*, il y fit connaître et y publia les premiers essais de composition de Luehrss pour le piano. Dans l'hiver de 1845 à 1846, Luehrss accompagna Mme de Scheremeteff à Rome, comme professeur de musique de la famille de cette dame. De retour en Allemagne, il s'établit d'abord à Schwerin, et s'y livra à l'enseignement et à la composition ; postérieurement (1853), il s'est fixé à Berlin et s'y est marié. Cet artiste s'est distingué comme compositeur de *Lieder* à voix seule avec accompagnement de piano, op. 5, 6, 9, 10, 11, 12, 19; Berlin, Guttentag, Schlesinger ; Bonn, Simrock. Parmi ses ouvrages pour le piano, on remarque un trio pour cet instrument, violon et violoncelle, op. 16, Berlin, Schlesinger ; des sonates pour piano seul et pour piano et violon, un quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, des pièces de salon pour piano seul. Deux symphonies à grand orchestre (en *mi* majeur et *ré* mineur), de sa composition, ont été exécutées à Leipsick et à Berlin. M. Luehrss a fait entendre aussi à Schwerin le 108me psaume pour voix seules, chœur et orchestre.

LUESTNER (Ignace-Pierre), violoniste,

né le 22 décembre 1792, à Poischwiss, près de Jauer (Silésie), reçut sa première éducation musicale de son père, instituteur à l'école catholique de ce lieu. Dès l'âge de douze ans il était parvenu à une assez grande habileté sur la clarinette, pour pouvoir jouer des concertos de cet instrument. Mais bientôt il l'abandonna pour se livrer à l'étude du violon : en 1814, il se rendit à Breslau, dans le dessein de perfectionner son talent sur cet instrument, mais n'y trouvant pas le maître habile qu'il cherchait, il alla passer une année à Paris, s'y lia avec les artistes les plus renommés, étudia leurs principes de mécanisme d'archet, et, riche d'observations, il retourna à Breslau, s'y établit comme professeur de son instrument, et y demeura deux ans. A la fin de 1817, il accepta les propositions du comte Henkel de Donnersmark pour jouer le premier violon du quatuor que ce seigneur avait réuni dans son château. Il quitta cette position en 1819, pour entrer au service du prince Karoloth-Schœnaicb, en qualité de premier violon de sa musique. Il y demeura cinq ans, après quoi la musique du prince ayant été congédiée, Luestner retourna à Breslau, entra à l'orchestre du théâtre comme premier violon solo, et établit avec ses frères Charles, Otto et Louis des séances de quatuors qui eurent de grands succès. Il fit dans les années suivantes quelques voyages en Allemagne. En 1844 il fonda à Breslau une école de violon, d'où sont sortis quelques bons élèves. Il eut le malheur, en 1854, de se faire une blessure grave à la main, qui le mit pour toujours dans l'impossibilité de jouer du violon. Luestner est le violoniste le plus distingué qu'ait produit la Silésie.

LUFT (Henri), hautboïste allemand, s'est fixé à Saint-Pétersbourg, vers 1830, et y a toujours résidé depuis lors. Cet artiste s'est fait remarquer par la beauté du son qu'il tirait de l'instrument et par la précision de son exécution. Il a publié de sa composition : 1° Vingt-quatre études pour le hautbois, op. 1; Leipsick, Peters. — 2° Variations (scène suisse), en *ut*, pour hautbois et orchestre; Leipsick, Kistner. — 3° 1er Concertino brillant pour hautbois, orchestre, ou quatuor, ou piano, op. 5; ibid.

LUGE (François), directeur de musique et régent du chœur à l'église catholique d'Oppeln, naquit dans cette ville, en 1776, et y mourut, le 12 avril 1828. Il s'était fait remarquer, pendant sa carrière trop tôt terminée, par ses qualités comme professeur de chant au gymnase, et par son activité dans la direction de la musique. On ne cite aucun ouvrage de sa composition.

LUGE (Charles), frère du précédent, né à Oppeln, est directeur de musique au théâtre de Breslau. Vers 1805, il s'est fixé dans cette ville, et après avoir été pendant quelque temps répétiteur et second chef d'orchestre au théâtre, il en est devenu le directeur. Comme violoniste, cet artiste appartient à l'école de Rode; on vante la qualité de son qu'il tire de l'instrument et l'expression de son jeu. Son meilleur élève est M. Panofka. On connaît de sa composition des variations pour violon, sur un thème de Himmel; Breslau, Fœrster. Il a arrangé pour le piano, en 1814, la partition de l'opéra de Weigl : *Le Village dans les montagnes*, et l'a publiée chez le même éditeur.

LUIGI (Alessandro). Je dois corriger ici une faute qui a été faite dans le premier volume de cette nouvelle édition de la *Biographie universelle des musiciens*, en conservant l'article *Alessandro* (*Louis*) de la première édition; car, ainsi que le remarque M. Casamorata, dans la *Gazzetta musicale di Milano* (1847, n° 47, p. 372), le nom de l'artiste dont il s'agit est *Luigi*, et le prénom *Alessandro*. Mais cette faute n'est pas la mienne; elle appartient à Gervasoni (*Nuova Teoria di Musica*, p. 80), qui fut compatriote et contemporain de *Luigi*, et qui a changé son nom de famille en celui d'*Alessandro*. C'est lui qui a été mon guide dans tout ce que j'ai dit de cet artiste. Quoi qu'il en soit, Luigi, né à Sienne, succéda, au mois de juin 1786, à Borsini dans la place de maître de chapelle de la cathédrale de cette ville, et mourut, non le 29 janvier 1794, comme le dit Gervasoni, et comme je l'ai répété d'après lui, mais le 28 juin de la même année, suivant le catalogue des maîtres de chapelle de la cathédrale de Sienne. A l'égard de la réputation dont la musique d'église de Luigi aurait joui de son vivant, Gervasoni est contredit par M. Casamorata, qui fait de ce maître un musicien obscur.

LUIZ (François), religieux portugais, compositeur et maître de chapelle de Lisbonne, naquit en cette ville, vers le milieu du dix-septième siècle, et mourut le 27 septembre 1693. Il a laissé en manuscrit : 1° Un service complet à quatre voix pour les dimanches de la Passion, des Rameaux et pour la semaine sainte. — 2° Psaumes et vilhancicos à plusieurs voix.

LULLE (Raymond), écrivain du treizième siècle, longtemps célèbre par sa méthode philosophique, appelée *Ars lulliana*, naquit vers 1235, à Palma, dans l'île de Maïorque. Élevé à la cour de Jacques Ier, roi d'Aragon, il eut une jeunesse dissipée; mais ensuite un retour sur lui-même le ramena vers des sentiments religieux, et le jeta dans des études sérieuses, qui le conduisirent

à la découverte d'une méthode philosophique pour la recherche de la vérité en toutes choses. C'est cette méthode, dont il a fait ensuite de nombreuses applications, qu'il a appelée *Art général*, et qui a ensuite porté son nom. Il l'expliqua lui-même à Maiorque dans un collége fondé pour cet objet par le roi d'Aragon Jacques II, puis en divers autres lieux. Après des voyages multipliés en diverses parties de l'Europe et dans l'Orient, Lulle mourut, en 1314. Dans trois chapitres de son *Arbor scientiæ*, qui forme la quatrième partie de l'*Ars generalis sive magna*, il traite de la musique suivant les principes de sa méthode. La première édition de cette partie a été publiée à Barcelone, en 1482, in-fol. Il en a paru d'autres à Venise, 1514, et à Lyon, 1515, 1635. Des traductions espagnoles en ont été faites, l'une par M. de Guevara ; Madrid, 1584, in-8°, l'autre par Alphonse de Zepeda ; Bruxelles, 1663, in-fol. Perroquet en a aussi donné une traduction française, d'après l'édition de Proazza. Toutes les parties de l'*Ars magna* ont été réunies dans une collection complète des œuvres de Lulle, sous ce titre : *Lulli opera omnia;* Mayence, 1721, 10 vol. in-fol. La plupart des biographes, trompés par les mots *Ars magna*, ont cru que les livres de Lulle traitaient *du grand œuvre*, et les ont rangés parmi ceux de la philosophie hermétique : c'est une erreur d'autant moins excusable, qu'on sait que Lulle consacra toute sa vie à la défense et au triomphe de la foi catholique.

LULLE (Antoine), grammairien du seizième siècle, né dans l'île de Maiorque, de la même famille que le précédent, fut appelé à Dôle, en 1535, pour y enseigner la théologie. Il mourut à Besançon, le 12 janvier 1582, dans un âge avancé. On a de cet écrivain un traité *De oratione, libri VII;* Bâle, 1558, in-fol. Il y traite dans le cinquième livre de l'application de la musique à l'art oratoire. Il dit aussi à la fin de ce livre qu'il a écrit un traité général de la musique : cet ouvrage n'a point été imprimé, et l'on n'en connaît point aujourd'hui de copie manuscrite.

LULLY ou **LULLI** (Jean-Baptiste de), fondateur de l'Opéra français, naquit à Florence, en 1633, suivant l'opinion la plus répandue, ou près de cette ville, d'après une autre version. Un homme qui a soutenu contre lui un procès scandaleux, Guichard, dans un mémoire publié à Paris, en 1675, avance que ce musicien célèbre était fils d'un meunier des environs de Florence. Voici comment il s'exprime (p. 16 de ce mémoire) : « Chacun sait de quelle trempe « et de quelle farine est Jean-Baptiste. Le mou- « lin des environs de Florence, dont son père « était meunier, et le bluteau de ce moulin, qui « a été son premier berceau marquent encore « aujourd'hui la bassesse de son origine. Un vent « meilleur que celui de son moulin le poussa en « France à l'âge de treize ans. » Le témoignage d'un homme que Lully avait profondement blessé n'est guère recevable quand il parle de son adversaire (1) ; il paraît plus juste de consulter des titres sinon décisifs, au moins probables. Ces titres semblent établir d'une manière certaine que Lully était gentilhomme, ce qui importe peu pour sa gloire, mais ce qui intéresse la vérité. D'abord, les lettres de naturalisation qui lui furent accordées par Louis XIV au mois de décembre 1661, et qui furent enregistrées en la chambre des comptes le 30 juin 1662, lui donnent le titre d'*écuyer*, et le déclarent fils de Laurent de Lully, gentilhomme florentin, et de Catherine *del Serta*. A ces lettres était joint son acte de naissance en italien, légalisé en latin. En second lieu, son contrat de mariage, qui fut passé le 14 juillet 1662, et signé par le roi, la reine, la reine mère, etc., le 23 du même mois, lui donne les mêmes qualités. Enfin, on lit ce qui suit dans la *Gazette de France* du 21 mai 1661, page 476, à l'article *Fontainebleau* : « Le roi, voulant conserver sa musique « dans la réputation qu'elle a d'être des plus « excellentes, par le choix de personnes ca- « pables d'en remplir lesdites charges, a gra- « tifié le sieur Baptiste Lully, *gentilhomme « florentin*, de celle de surintendant et compo- « siteur de la musique de sa chambre, et le sieur « Lambert de celle de maître de ladite musique, « vacante par le décès du sieur Cambefort. » A l'égard de l'orthographe du nom de Lully, on a remarqué qu'étant Italien il ne pouvait être terminé par un *y*; mais il est certain que c'est par cette lettre que son nom finit dans tous les actes authentiques qui se rapportent à lui, et que lui-même signait ainsi.

Un vieux cordelier lui enseigna à lire et à écrire, lui donna quelques leçons de musique, et lui apprit à jouer de la guitare. Lully en était à ce point de ses études musicales lorsque le chevalier de Guise, qui voyageait en Italie, passa par le lieu où il demeurait. La vivacité de l'enfant lui plut, et comme ce courtisan, en prenant congé de mademoiselle de Montpensier, lui avait promis de lui amener un petit Italien, il pro-

(1) Lully avait exclu Guichard de l'entreprise de l'Opéra ; celui-ci lui intenta un procès, et publia contre lui un factum injurieux. Lully se vengea des attaques de son adversaire en l'accusant d'avoir voulu l'empoisonner, ce qui donna lieu à une instruction au criminel. (*Voyez* Guichard.)

posa à Lully de le suivre en France; ce qui fut accepté avec empressement, la gentilhommerie du père de notre musicien ne le mettant vraisemblablement pas dans une situation fort aisée. Lully avait alors douze ou treize ans. Il paraît que le chevalier de Guise ne se mit pas fort en peine de réaliser les promesses qu'il lui avait faites, car le fondateur futur de l'Opéra n'entra chez mademoiselle de Montpensier qu'en qualité de marmiton; rude apprentissage pour le fils d'un gentilhomme. Dans les intervalles de ses occupations, il s'amusait avec un mauvais violon. Le comte de Nogent, qui l'entendit par hasard, fut étonné de ses dispositions, et rendit compte à Mademoiselle du talent précoce de son apprenti cuisinier, ajoutant qu'il méritait un maître habile pour hâter ses progrès. Lully ne tarda point à mériter d'être mis au nombre des musiciens de cette princesse, et bientôt il devint célèbre autant par son violon que par les airs qu'il composait. Malheureusement il lui arriva d'en écrire un sur des paroles satiriques contre Mademoiselle: cette princesse lui fit dire de se retirer. C'est par cette marque d'ingratitude que les vices de son cœur, égaux à ses talents, commencèrent à se faire connaître.

Lully était trop jeune quand il vint en France pour avoir pu faire des études concernant l'art d'écrire la musique, en sorte qu'on était dans l'ignorance sur les lieux et le temps où il avait appris cet art, lorsque l'auteur de cette notice a découvert à ce sujet des renseignements authentiques dans un mémoire publié par les organistes de Paris, à l'occasion de leur procès contre le roi des ménétriers. On y voit que Lully a fini par abandonner le violon *pour se livrer à l'étude du clavecin et de la composition, sous la discipline des sieurs Metru, Roberdet et Gigault, organistes de Saint-Nicolas-des-Champs.* Tout autre que Lully se serait trouvé dans un fâcheux embarras après son expulsion de la musique de Mademoiselle; mais son parti fut bientôt pris. Ses talents lui avaient donné de la réputation; il en profita pour se faire recevoir dans la grande bande des violons du roi, et composa des airs de violon qui le firent connaître de Louis XIV. Ce monarque voulut l'entendre, et en fut si satisfait, qu'il lui donna en 1652 (à l'âge de dix-neuf ans), l'inspection générale de ses violons, et qu'il créa pour lui une nouvelle bande qu'on appela *petits violons*, pour les distinguer des vingt-quatre violons de la chambre, connus sous le nom de *la grande bande*. Ces nouveaux violons, dirigés par Lully, devinrent bientôt les meilleurs de France, ce qui n'était pas beaucoup dire à une époque où il n'existait pas en ce pays un seul musicien en état de jouer sa partie, s'il ne l'avait apprise par cœur. C'est pour cette même bande qu'il écrivit des symphonies, espèces d'ouvertures entremêlées d'airs de danse de ce temps, tels que sarabandes, courantes et gigues. Il existe plusieurs copies manuscrites de ces symphonies; mais il ne paraît pas qu'elles aient été gravées. L'habileté de Lully sur le violon surpassa celle de tous les autres violonistes de France. *Personne*, dit de Fresneuse, son contemporain (*Comparaison de la musique italienne et françoise*, 2me partie, p. 187) *n'a tiré du violon les sons qu'en tiroit Lully.*

Avant l'établissement de l'Opéra, le roi donnait tous les ans de grands spectacles, qui portaient les titres de *ballets* ou *mascarades*; ils étaient composés d'un grand nombre d'entrées de danses, mêlées de récits, qui souvent n'avaient aucune liaison entre eux. Lully composa d'abord quelques airs pour ces ballets, où le roi dansait; puis il fit la musique entière des pièces de ce genre. Parmi ces divertissements, on remarque celui d'*Alcidione*, dont Benserade fit les vers, et qui fut donné en 1658. Le *ballet des Arts*, joué à la cour en 1663, celui de *L'Amour déguisé*, qui parut l'année suivante au Palais-Royal, et plusieurs autres divertissements furent mis en musique par Lully. En 1664 il se lia d'amitié avec Molière, et composa pour lui la musique de *La Princesse d'Élide*, comédie-ballet en cinq actes, qui fut jouée pendant les fêtes que Louis XIV donna à Versailles. Cette pièce fut suivi de *L'Amour médecin*, autre comédie de Molière, avec un divertissement dont Lully fit aussi les morceaux. Dès ce moment tout ce qu'il y eut de musique au théâtre de Molière fut écrit et dirigé par lui. Longtemps il avait joué et dansé dans les ballets de la cour, sous le nom de *Baptiste*: c'est ainsi qu'il est désigné dans la liste des danseurs de ces pièces, depuis 1653 jusqu'en 1660. Alors il reprit le nom de sa famille, et vécut avec plus de dignité. Cependant les avantages que Molière lui offrit pour jouer dans ses pièces quelques rôles comiques, où il se faisait remarquer par une verve peu commune, le décidèrent à reparaître sur la scène. C'est ainsi qu'il joua avec beaucoup de succès le rôle de *Pourceaugnac*, en 1669, et celui du *Mufti*, dans le *Bourgeois gentilhomme*, l'année suivante. On rapporte à ce sujet qu'ayant indisposé le roi contre lui par une aventure scandaleuse (1), il ne consentit à jouer le rôle de

(1) De Fresneuse dit, dans sa *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise* (3e parti, p. 18), que Lully, étant déjà surintendant de la musique du roi, courut risque d'être chassé une ou deux fois.

Pourceaugnac que dans l'espoir de regagner les bonnes grâces de Louis XIV par ses bouffonneries : ce stratagème lui réussit ; car dans sa fuite devant les apothicaires, il sauta dans l'orchestre et brisa un clavecin. Le roi rit beaucoup de cette farce, et pardonna à celui qui l'avait imaginée.

La faveur dont Lully jouissait à la cour n'eut bientôt plus de bornes. Louis XIV ne voulait plus entendre d'autre musique que la sienne. Le rusé Florentin en écrivit une énorme quantité pour la chambre, l'église et le théâtre. Le brillant succès qu'elle obtenait était pour lui une source inépuisable de grâces et de faveurs ; dans l'espace de vingt ans, outre les gratifications sans nombre qu'il reçut, il obtint du roi neuf brevets (1), et des lettres patentes du mois de mars 1672 qui lui accordaient la permission d'établir à Paris une académie royale de musique (l'Opéra). Lully éprouva de l'opposition à l'enregistrement de ces lettres, de la part de Jean de Grenonillet et de Henri Guichard, qui se prétendaient cessionnaires du privilége accordé à Perrin pour ce spectacle, par lettres patentes du 28 juin 1669. Ce fut à ce sujet qu'eut lieu le procès dont il a été parlé précédemment ; mais telle était l'adresse de Lully dans ses manœuvres, qu'il obtint une lettre de la main du roi au lieutenant de police pour faire fermer le théâtre de Guichard, et qu'un arrêt de la cour, en date du 27 juin 1672, ordonna que, sans s'arrêter aux oppositions, les lettres patentes du mois de mars seraient enregistrées (2).

C'est de cette époque que date la gloire de Lully. Non-seulement on le vit donner tous ses soins à l'administration du nouveau théâtre qu'il venait de fonder ; former des acteurs, des danseurs et des musiciens d'orchestre, qui n'existaient point auparavant ; être à la fois directeur, régisseur, maître de ballets, maître de musique, et machiniste de son spectacle : il trouva aussi le temps de composer tous les ouvrages qu'on y représentait, et son génie eut, au milieu de tous ces travaux, la force nécessaire pour produire dix-neuf opéras dont le succès a duré près d'un siècle, et qui même aujourd'hui méritent encore à de certains égards l'estime des connaisseurs. Cependant il était dans sa quarantième année lorsqu'il écrivit le premier de ces ouvrages. Il est vrai qu'il fut puissamment aidé par les circonstances, les encouragements de la cour, et le génie de Quinault, dont il avait su deviner le talent et qu'il s'attacha par un traité qui obligeait le poëte à lui fournir annuellement un opéra pour le prix de 4,000 liv. Quinault faisait le plan de plusieurs opéras et les portait au roi, qui en choisissait un. Lorsque ce choix était fait, Lully prenait connaissance du sujet et du plan, et faisait la musique des divertissements, des danses et l'ouverture, pendant que le poëte versifiait sa pièce. Lorsque Quinault avait terminé son travail, il le lisait à l'Académie, et faisait les corrections qui lui étaient indiquées ; mais Lully ne tenait aucun compte de l'avis de l'Académie. Il corrigeait, faisait les suppressions et les changements qu'il jugeait nécessaires pour sa musique. Il fallait que Quinault fît ce qu'il voulait et retournât versifier de nouveau. Si Lully était satisfait du poëme, il faisait le chant et la basse des scènes dans l'ordre où elles se trouvaient dans la pièce, et remettait ensuite ses brouillons à ses élèves Lalouette et Colasse, pour qu'ils écrivissent les parties d'orchestre sur ses indications : sorte de travail qu'il n'aimait pas et qu'il ne faisait pas avec facilité. Pour comprendre ceci, il ne faut pas oublier qu'au temps de Lully on n'avait point encore appris à donner à l'instrumentation ces formes variées et pittoresques qu'on lui voit aujourd'hui, et que les violons et hautbois ne faisaient guère que suivre les voix, en brodant quelques traits. Tant que Lully vécut, son génie suffit à tout pour donner à l'Opéra un intérêt toujours soutenu et pour y attirer la foule. Il y fit sa fortune ; mais tout le succès reposait sur lui. Après sa mort, les choses changèrent, et de l'état le plus prospère l'Opéra passa à la décadence : les administrateurs s'endettèrent. C'est ce qu'on voit avec évidence par le préambule du règlement donné en 1713 par Louis XIV, lequel commence par ces mots : « Sa Majesté étant informée que de-

(1) Voici la liste de ces faveurs constatées par des actes authentiques :

Le 16 mars 1653, brevet par lequel le roi lui confère la charge de compositeur de la musique instrumentale, vacante par le décès de Lazarin.

Le 16 mai 1661, deux brevets portant que le roi lui a fait don des charges de compositeur et de surintendant de la chambre, vacantes par la mort de Cambefort.

Au mois de décembre de la même année, lettres de naturalisation, avec exemption des droits.

Le 3 juillet 1662 : 1° Brevet par lequel le roi lui accorde la charge de maître de musique de la famille royale, que Michel Lambert tenait en survivance. 2° Brevet qui fixe à 10,000 livres la somme qui devra être payée aux héritiers de Lambert et de Lully pour la charge de maître de musique, si ceux-ci viennent à décéder. 3° Brevet qui fixe à 20,000 francs l'indemnité qui devra être payée à la veuve et aux héritiers Lully, pour être pourvu après lui des charges de compositeur et de surintendant de la musique de la chambre du roi.

Le 21 avril 1668, brevet par lequel le roi accorde la survivance des trois charges de Lully à celui de ses enfants qu'il voudra choisir, et fixe la valeur de ces charges à 30,000 livres.

(2) Voy. *Titres concernant l'Académie royale de musique* ; Paris, Christophe Ballard, 1740, in-4° de 172 pages.

« puis le décès du feu sieur Lully on s'est relâché « insensiblement de la règle et du bon ordre de « l'intérieur de l'Académie royale de musique..., « et que par la confusion qui s'y est introduite « ladite Académie s'est trouvée surchargée de « dettes considérables et le public exposé à la « privation d'un spectacle qui depuis longtemps « lui est toujours agréable, etc. »

Lully était homme de plaisir et fort recherché des grands seigneurs, qu'il amusait par ses saillies. Ils allaient souvent le voir travailler chez lui. Pendant une maladie qu'il eut avant la représentation d'*Armide*, son confesseur avait exigé qu'il brûlât la partition de cet opéra. Le prince de Conti étant allé le voir le même jour : « Eh quoi, Baptiste! lui dit ce prince, tu as pu « jeter au feu un si bel ouvrage? — Paix, paix, « monseigneur, répondit il ; je savais bien ce que « je faisais, j'en avais une autre copie. » Étant à l'extrémité, il fut visité par le chevalier de Lorraine : « Oh! vraiment vous êtes fort de ses amis, « lui dit madame Lully; c'est vous qui l'avez « enivré le dernier, et qui êtes cause de sa mort. » « Lully répondit aussitôt : Tais-toi, ma chère « femme; si j'en réchappe, ce sera lui qui « m'enivrera le premier. » Après une maladie de Louis XIV, Lully composa un *Te Deum* pour sa convalescence, et le fit exécuter aux Feuillants de la rue Saint-Honoré, le 8 janvier 1687. Dans la chaleur de l'exécution, il se frappa le bout du pied en battant la mesure avec sa canne. Il y vint un petit abcès, qui devint ensuite un mal considérable. On lui conseilla d'abord de se faire couper le doigt, puis le pied, et enfin la jambe; mais un charlatan, qui se faisait appeler *le marquis de Carrette*, répondit de sa guérison. MM. de Vendôme, qui aimaient beaucoup Lully, promirent à cet homme 2,000 pistoles s'il parvenait à sauver l'artiste; mais la générosité de MM. de Vendôme et les efforts du charlatan furent inutiles : Lully mourut à Paris, le samedi 22 mars 1687, à l'âge de cinquante-quatre ans, dans une de ses maisons, rue de la Ville-l'Évêque. Il fut inhumé dans une chapelle des Petits-Pères de la place des Victoires, et sa famille y fit élever un superbe mausolée, qui fut exécuté par Cosson. Santeuil fit pour ce tombeau une belle épitaphe, ainsi conçue :

Perfida mors, inimica, audax, temeraria et excors,
Crudelisque, e cæca probris te absolvimus istis,
Non de te querimur tua sint hæc munera magna.
Sed quando per te populi regisque voluptas,
Non ante auditis rapuit qui cantibus orbem,
LULLIUS eripitur, querimur modo surda fuisti.

Les portraits de Lully gravés par Edelinck et par Bonnard sont aussi accompagnés de vers louangeurs à sa mémoire; mais si les éloges qui lui ont été accordés comme artiste sont unanimes, les jugements sévères et les traits satiriques n'ont pas manqué à sa personne et à son caractère. Courtisan jusqu'à la bassesse près des grands, dont la protection pouvait être utile à ses desseins, il était insolent et brutal avec toute autre personne. Le crédit dont il jouissait à la cour lui donnait une puissance dont il abusait souvent pour humilier ou perdre quiconque essayait de lui résister. Jaloux jusqu'à la frénésie de tout artiste dont le talent lui inspirait la crainte que le roi ne le remarquât, il ne negligeait rien pour l'écarter. Cambert et Bernier furent persécutés par lui, et son élève Lalouette fut chassé de l'orchestre de l'Opéra pour s'être avoué l'auteur du meilleur air d'un de ses ouvrages. Véritable tyran de ses acteurs et des musiciens de son orchestre, il lui arriva plus d'une fois d'arracher à ceux-ci leur instrument pendant l'exécution et de le leur briser sur le dos. Au moment où son opéra d'*Armide* allait être joué pour la première fois, une grossesse de la fameuse cantatrice Rochois en arrêta les représentations. Dans sa colère, Lully l'aborda sur le théâtre : *Qui t'a fait cela?* lui crie-t-il : n'en recevant aucune réponse, il lui donna un coup de pied qui lui fit faire une fausse couche. Quelquefois sa brusquerie ne respectait pas même les personnages les plus élevés : voici deux anecdoles qu'on rapporte à ce sujet. A l'un des divertissements de la cour, le roi, fatigué de la longueur des préparatifs, lui fit dire qu'il s'ennuyait d'attendre; Lully répondit au gentilhomme de la chambre : *Le roi est bien le maître, il peut s'ennuyer tant qu'il lui plaira.* En 1681, Louis XIV lui ayant fait compliment sur la manière dont il avait joué le rôle du *Mufti* dans *Le Bourgeois gentilhomme*, à une fête de Saint-Germain : « Sire, dit-il, j'ai pourtant regret d'y avoir été « obligé pour le service de Votre Majesté; j'a« vais dessein d'être secrétaire du roi : messieurs « vos secrétaires ne voudront plus me recevoir. « — Ils ne voudront plus vous recevoir? répon« dit le monarque : ce sera bien de l'honneur « pour eux; allez, voyez M. le chancelier. » Lully alla trouver le marquis de Louvois, qui lui reprocha sa témérité, en lui disant que toute sa recommandation était d'avoir fait rire. *Eh, tetebleu!* lui répondit Lully, *vous en feriez bien autant si vous le pouviez!* On a révoqué en doute cette anecdote, disant que personne en France n'aurait osé tenir un pareil langage à Louvois, mais il ne faut pas oublier quel homme était Lully, et quelle fut sa faveur près de

Louis XIV. Quoi qu'il en soit, il eut la charge qu'il désirait.

Ingrat envers ses meilleurs amis, et toujours occupé de ses intérêts, sans s'informer s'il blessait ceux d'autrui, il s'est brouillé avec Molière pour avoir pris les meilleurs morceaux des ballets et divertissements qu'il avait composés pour ses pièces, et en avoir formé la pastorale des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, qu'on joua à l'ouverture du théâtre de l'Opéra. A peine ce grand homme eut-il rendu le dernier soupir, que Lully fit chasser sa troupe du théâtre du Palais-Royal, dont il s'empara pour son spectacle. Après avoir décidé par ses instances La Fontaine à écrire pour lui la pastorale de *Daphné*, il ne voulut point la mettre en musique, et lui déclara *qu'elle ne valait pas le diable*. Peut-être l'illustre poète se serait consolé de sa mésaventure si Lignière, poete chansonnier de ce temps, n'eût fait sur lui ce couplet :

Ah! que j'aime La Fontaine,
D'avoir fait un opéra!
On verra finir ma peine,
Aussitôt qu'on le jouera.
Par l'avis d'un fin critique
Je vais me mettre en boutique,
Pour y vendre des sifflets;
Je serai riche à jamais!

Désespéré d'être ainsi bafoué, La Fontaine se vengea par une épigramme, qu'on ne trouve pas dans toutes les éditions de ses œuvres, et qui commence ainsi :

Le Florentin
Montre à la fin
Ce qu'il sait faire.

Il écrivait plaisamment à Mme de Bouillon : *Je me suis laissé enquinauder*. Boileau avait eu sans doute aussi quelque grave sujet de plainte contre Lully lorsqu'il écrivait ces vers de son épître à Seignelay, où il le désigne avec tant d'amertume :

En vain par sa grimace un bouffon odieux
A table nous fait rire et divertit nos yeux :
Ses bons mots ont besoin de farine et de plâtre :
Prenez-le tête à tête, ôtez-lui son théâtre,
Ce n'est plus qu'un cœur bas, un coquin ténébreux :
Son visage essuyé n'a plus rien que d'affreux.

De tous ceux qui eurent à se plaindre de Lully, aucun n'a montré plus d'animosité dans sa vengeance que Sénecé, valet de chambre de la reine Marie-Thérèse, femme de Louis XIV. Ce poëte courtisan avait été chargé de la composition de plusieurs divertissements et de morceaux de circonstance que Lully avait mis en musique. Comme beaucoup d'autres, il fut victime de sa fourberie. Sa position à la cour lui avait fait voir les ressorts secrets mis en usage par le musicien pour accroître sa fortune et pour obtenir des honneurs; mais la crainte que lui inspiraient son crédit et sa méchanceté lui avait fait garder le silence tant que Lully avait vécu. Rendu plus hardi par la mort du compositeur, et choqué des honneurs qu'on rendait à sa mémoire, il voulut, en rendant hommage aux talents de l'artiste, faire justice de sa personne. Son dessein fut réalisé dans un écrit intitulé : *Lettre de Clément Marot à Monsieur de***, touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de Jean-Baptiste Lully aux Champs-Elysées* (1). Le portrait qu'il fait de sa personne n'est pas séduisant; mais il paraît avoir été exact. « Sur une espece « de brancard (dit il), composé grossièrement « de plusieurs branches de laurier, parut, porté « par douze satyres, un petit homme d'assez man- « vaise mine et d'un extérieur fort négligé. De « petits yeux bordés de rouge, qu'on voyait à « peine (2), brillaient d'un feu sombre qui mar- « quait tout ensemble beaucoup d'esprit et beau- « coup de malice; un caractere de plaisanterie « était répandu sur son visage, et certain air « d'inquiétude régnait dans toute sa personne. » Sénecé fait ensuite un tableau sévère des vices de Lully, et le représente comme un homme de mœurs infâmes (3), d'une âme noire et d'une avarice sordide.

Ce célèbre musicien avait épousé Madeleine Lambert, fille unique de ce Lambert dont parle Boileau dans sa troisième satire. Celui-ci avait donné une dot de 20,000 francs à sa fille. Le mariage se fit à la paroisse Saint-Eustache, le 24 juillet 1662. Jamais union ne fut mieux assortie, car si Lully était habile à se procurer des richesses, sa femme savait les faire fructifier par l'ordre et par l'économie qui régnait dans sa maison. Lully ne s'était réservé pour ses menus plaisirs que le prix de la vente de ses ouvrages, qui s'élevait annuellement à sept ou huit mille francs. Outre le produit de l'Opéra et le revenu

(1) La première édition de cette Lettre parut à Cologne, in-12, 1688; il en a été fait une réimpression à Lyon, 1825, in-8° de 30 pages.

(2) Lully avait en effet la vue fort basse.

(3) L'accusation qui concerne ses mœurs a été reproduite à l'occasion du somptueux tombeau qu'on lui avait élevé dans l'église des Petits-Pères. Ce tombeau lui grave; parmi les vers assez mauvais qu'on avait placés au bas de l'estampe, on lisait ceux-ci :

Pourquoi, par un faste nouveau,
Nous rappeler la scandaleuse histoire
D'un libertin, indigne de mémoire,
Peut-être même indigne du tombeau?
Venez, ô Mort! faites descendre
Sur ce buste honteux votre fatal rideau;
Et ne montrer que le flambeau
Qui devrait pour jamais l'avoir réduit en cendre.

de ses emplois à la cour, il jouissait de 7,000 livres de rente sur les aides et gabelles, qu'il tenait de la munificence du roi. De plus, il avait fait bâtir la maison qui existe encore au coin des rues Neuve-des-Petits-Champs et Sainte-Anne, sur laquelle on voit des attributs de musique; une maison rue des Moulins, appelée alors *rue Royale*, et deux autres, rue de la Ville-l'Évêque (1). De son mariage il eut six enfants, trois filles et trois garçons (2). Deux de ses fils ont suivi la même carrière que lui, mais avec moins de gloire.

Parmi les productions du génie de ce musicien célèbre, on trouve une multitude de symphonies, de trios et d'airs de violon, de morceaux de circonstance, de divertissements et de danses. Une de ses premières compositions de cette espèce fut la suite d'airs de danse qu'il ajouta à la partition du *Xercès* de Cavalli, pour une représentation qui en fut donnée à la cour. Bien que cet ouvrage n'eût pas alors de succès, Lully en comprit le mérite, et Cavalli devint un de ses modèles. On lui doit aussi plusieurs grandes compositions pour l'église; entre autres un *Te Deum*, un *Exaudiat*, le psaume *Plaudite gentes*, le *Veni Creator*, un *Jubilate*, un *Miserere*, un *De profundis* et un *Libera*. Il ne réussissait pas moins bien dans ce genre qu'au théâtre, et n'y produisait pas moins d'effet. Mme de Sévigné, en parlant de la pompe funèbre du chancelier Seguier (lettre du 6 mai 1672), s'exprime ainsi sur la musique de Lully : « Pour la musique, c'est une chose « qu'on ne peut expliquer. Baptiste avait fait un « dernier effort de toute la musique du roi. Ce « beau *Miserere* y était encore augmenté. Il y « eut un *Libera* où tous les yeux étaient pleins « de larmes : je ne crois point qu'il y ait une « autre musique dans le ciel. » Perne possédait en manuscrit une messe de Lully à quatre voix sans accompagnement; elle est aujourd'hui dans ma bibliothèque : c'est un ouvrage de peu de valeur. La collection des motets de Lully, en partition, copiée pour le comte de Toulouse par Philidor aîné, forme cinq volumes in-fol. Les Motets à 2 chœurs composés pour la chapelle du roi ont été publiés à Paris, par Christophe Ballard, en 1684, in-4° obl.

Les titres des ballets, divertissements et comédies pour lesquels Lully a écrit de la musique et qu'on a retenus, sont les suivants : 1° *Alcidione*, à Saint-Germain. — 2° Airs de ballets de *Xercès*, opéra italien de Cavalli, représenté dans la grande galerie du Louvre, le 22 novembre 1660. — 3° Le ballet de *La Raillerie*. — 4° Celui de *L'Impatience*. — 5° *Hercule amoureux*, idem. — 6° *Les sept Planètes*, idem. — 7° *L'Amour malade*, comédie. — 8° *La Noce au village*, ballet. — 9° *Le Ballet des Arts*. — 10° *Les Amours déguisés*, idem. — 11° *La Princesse d'Élide*, comédie-ballet. — 12° *Cariselli*, ballet pour Fontainebleau. — 13° *Le Mariage forcé*, comédie de Molière. — 14° *La Naissance de Vénus*, divertissement. — 15° *Le Ballet des Gardes*. — 16° *Le Ballet de Créqui*. — 17° *Le Ballet des Muses*. — 18° *La Fête de Versailles*, avec Molière. — 19° *Le Ballet de Flore*. — 20° *L'Amour médecin*, comédie de Molière. — 21° *Monsieur de Pourceaugnac*, idem. — 22° *Le Ballet de Chambord, ou le Bourgeois gentilhomme*, idem. — 23° *Le Ballet des Nations*, suite du *Bourgeois gentilhomme*. — 24° *Les Jeux Pythiens*, ballet. — 25° Airs de danse de *Psyché*, tragédie-ballet. — 26° Entr'actes d'*Œdipe*, tragédie de Corneille, pour une représentation donnée à Versailles, en 1659.

Lully doit sa gloire la plus solide à ses opéras. Le premier, intitulé : *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, fut représenté en 1672: ce n'était qu'une sorte de pastiche composé de fragments de divers morceaux écrits précédemment par lui pour des comédies ou des ballets; mais dans l'année suivante parut *Cadmus*, tragédie lyrique en cinq actes, poésie de Quinault,

(1) Par l'inventaire des biens de Lully, fait après sa mort, le 8 avril 1687 et jours suivants, son argenterie est estimée 16,707 livres; ses joyaux et pierreries, 13,000 livres; ses deniers comptants, 250,000 livres; le mobilier de l'Opéra, 11,000 livres, et la salle 80,060. Par acte du 18 avril 1685, il avait loué sa maison de la rue Royale 1,600 livres par an, et la partie de la maison de la rue Neuve-des-Petits-Champs que sa famille n'occupait pas, 6,000 francs. Sa charge de secrétaire du roi fut vendue par sa veuve, le 3 avril 1687, moyennant le prix de 71,000 livres. Le Cerf de la Vieville de Fresneuse, contemporain de Lully, a dit dans sa *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise* (2e partie, p. 197) que ce musicien avait laissé dans ses coffres *six cent trente mille livres en or*; tous les biographes ont répété le même fait, et moi-même, je crois avoir dit cela quelque part; mais Beffara, qui m'a fourni les renseignements que je viens de donner, les a vérifiés sur des actes authentiques.

(2) Ces enfants furent : 1° Catherine-Madeleine de Lully, baptisée à l'église Saint-Eustache, le 1er mai 1663. — 2° Louis de Lully (*voyez son article*). — 3° Jean-Baptiste de Lully, né au mois d'août 1665, à qui Louis XIV donna l'abbaye de Saint-Hilaire près de Narbonne, et qui mourut à Saint-Cloud, le 9 juin 1701. — 4° Gabrielle-Hilaire de Lully, née au mois d'octobre 1666, qui épousa Jacques-Dumoulin, dont une fille fut mariée au marquis de Combreux, et dont les descendants sont le marquis et le comte de Dampierre, ainsi que la veuve du général marquis Dessoles, qui fut pair de France et ministre de la guerre. — 5° Jean-Louis de Lully (*voyez son article*). — 6° Marie-Louise de Lully, baptisée à l'église Saint-Roch, le 19 septembre 1668. A l'égard de *Chrétien Lully*, dont parlent Gerber, Choron et Fayolle, il n'a point existé.

où le génie véritablement dramatique du compositeur s'éleva tout à coup à une grande hauteur. Alors sans interruption se succédèrent *Alceste*, tragédie en cinq actes, 1674; *Thésée*, idem, 1675; *Le Carnaval*, mascarade et entrées; *Atys*, tragédie lyrique en cinq actes, 1676; *Isis*, idem, 1677; *Psyché*, idem, 1678; *Bellérophon*, idem, 1679; *Proserpine*, idem, 1680; *Orphée*, 1680; *Le Triomphe de l'Amour*, ballet en vingt entrées, 1681; *Persée*, tragédie lyrique en cinq actes, 1682; *Phaéton*, idem, 1683; *Amadis*, idem, 1684; *Roland*, idem, 1185; *L'Idylle de la Paix* et *L'Églogue de Versailles*, divertissement, 1685; *Le Temple de la Paix*, ballet en six entrées, 1685; *Armide*, tragédie lyrique en cinq actes, 1686; *Acis et Galatée*, pastorale héroïque en trois actes, 1687. On a aussi attribué à Lully le premier acte d'*Achille et Polixène*, opéra de Colasse, joué en 1677; il paraît certain qu'il en avait écrit quelques morceaux; mais on s'est trompé lorsqu'on a dit que c'était cet ouvrage que son confesseur lui fit brûler.

Si l'on compare le style de Lully à celui des grands musiciens italiens de son temps, on n'y trouvera d'abord rien qui lui appartienne en propre. Les chœurs et le système d'instrumentation rappellent la manière de Carissimi; les airs ne sont évidemment que des copies de ceux de Cavalli; mais le sentiment dramatique qui anime tout cela et qui a longtemps soutenu le succès de ses ouvrages, avait sa source dans l'âme du Florentin. C'est dans ce sentiment que Lully puisa la force d'expression que les hommes exempts de préjugés de temps et d'école estimeront toujours. C'est ce même sentiment qui, malgré le défaut de variété dans les formes, a fait vivre pendant un siècle ses ouvrages, premiers essais de l'art en France. Trente ans après la représentation des premiers opéras de Lully, leur mérite fut attaqué dans un *Parallèle entre les Italiens et les François en ce qui regarde la musique et les opéras* (1); mais l'auteur de cette brochure trouva peu de sympathie parmi ses lecteurs. Cinquante ans après, c'est-à-dire lorsque quatre-vingts années de succès non partagés eurent fatigué l'attention de plusieurs générations pour ces mêmes ouvrages, la renommée de Lully fut mise à une plus rude épreuve par l'arrivée à Paris d'une troupe italienne qui fit entendre quelques compositions de Leo, de Pergolèse et de Marcello de Capoue, bien supérieures aux siennes par l'élégance des formes, les grâces et la variété de la mélodie, mais peut-être moins puissamment dramatiques. Tous les beaux esprits, les hommes dont la parole avait le plus d'autorité, se déclarèrent en faveur de cette musique, si nouvelle à des oreilles françaises, et se persuadèrent que les *psalmodies de Lully*, comme ils les appelaient, ne soutiendraient pas le parallèle. Des multitudes de brochures, à la tête desquelles il faut placer la lettre de Jean-Jacques Rousseau sur la musique française, furent publiées à cette occasion; cependant, malgré le crédit littéraire de ses adversaires, le vieux Lully sortit encore vainqueur de cette lutte. N'oublions pas enfin que le génie de Rameau même fut impuissant à bannir de la scène les œuvres de son prédécesseur, et qu'après un siècle il ne fallut pas moins que les sublimes inspirations de Gluck pour en finir avec cette longue existence. La dernière représentation d'un opéra de Lully (*Thésée*) fut donnée en 1778; il y avait cent trois ans que le même ouvrage avait paru pour la première fois. On joua dans la même année *Armide*, *Iphigénie*, *Orphée*, de Gluck, *Roland*, de Piccinni, et les meilleurs opéras italiens de ce dernier, d'Anfossi et de Paisiello. Tel fut le cortége imposant dont on environna les obsèques musicales du surintendant de la musique de Louis XIV. Que les musiciens de nos jours, dont le dédain accueille d'un sourire de pitié le nom de ce vieux maître, n'oublient pas qu'il y a des beautés réelles dans des œuvres qui jouissent d'une si longue vie, et qui font palpiter les cœurs de plusieurs générations chez une nation sensible et polie. Sans doute il y a trop d'uniformité dans le style de Lully; trop souvent il a fait usage des mêmes rhythmes; les mêmes finales s'y reproduisent trop fréquemment dans les phrases mélodiques, et son instrumentation manque d'effet; mais puisque ces défauts mêmes n'ont pu nuire à ses succès, il faut bien avouer que chez lui les qualités de l'expression ont dû être puissantes, pour en triompher. D'ailleurs, on ne peut apprécier avec justesse le mérite d'un artiste qu'en se plaçant au point de vue de circonstances où il s'est trouvé et en examinant l'influence qu'il a exercée sur ce qui l'entourait; or c'est dans un pareil examen que la valeur de Lully se manifeste tout entière. Tout était nul en France autour de lui, car le récitatif y était inconnu, et l'on n'y avait d'autre genre de mélodie que celui des chansons. Le chant dramatique et les chœurs d'action y étaient des nouveautés inouïes. Ce fut Lully qui créa tout, qui anima tout, qui devint le modèle sur lequel on se formula, et qui donna à l'art une existence qu'il n'avait pas.

(1) Par l'abbé Raguenel; Paris, 1702, in-12.

Les opéras de Lully, en partitions d'orchestre, ont été imprimés en caractères mobiles; les mêmes partitions réduites pour le chant avec une partie de violon et l'indication des rentrées d'instruments, plus la basse, ont été gravées. Voici l'indication de celles que je connais : 1° *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, pastorale, 1re édition imprimée, Paris, 1679; 2e idem, ibid., 1717. — 2° *Cadmus*, tragédie lyrique, 1re édition imprimée, Paris, 1679; 2e idem, ibid., 1719. — 3° *Alceste*, 1re édition imprimée, Paris, 1678; 2e idem, partition gravée, Paris, 1708. — 4° *Thesée*, 1re édition imprimée, Paris, 1678; 2e idem, gravée, Paris 1711. — 5° *Le Carnaval*, mascarade, partition imprimée, Paris, 1720. — 6° *Atys*, 1re édition imprimée, Paris, 1679; 2e idem, partition gravée, Paris, 1709. — 7° *Isis*, 1re édition imprimée, Paris, 1677; 2e idem; ibid., 1719. — 8° *Psyché*, partition imprimée, Paris, 1720. — 9° *Bellérophon*, 1re édition imprimée, Paris, 1679; autre gravée, Paris, 1712. — 10° *Proserpine*, partition imprimée, Paris, 1680; 2e idem, ibid., 1707. — 11° *Le Triomphe de l'Amour*, ballet, partition imprimée, Paris, 1681. — 12° *Persée*, 1re édition imprimée, Paris, 1682; 2e idem, gravée, Paris, 1710. J'en ai le manuscrit de la main de Colasse et signé par lui. — 13° *Phaéton*, 1re édition imprimée, Paris, 1683; 2e idem, gravée, ibid., 1718. — 14e *Amadis*, 1re édition imprimée, Paris, 1684; 2e idem, gravée, ibid., 1711. — 15° *Roland*, 1re édition imprimée, Paris, 1685; 2e idem, gravée, ibid., 1709. — 16° *Le Temple de la Paix*, ballet; Paris, 1685, imprimé. — 17° *L'Idylle de la Paix* et *L'Églogue de Versailles*, partition imprimée, Paris, 1685. — 18° *Armide*, première édition imprimée, Paris, 1686; 2e idem, gravée, ibid., 1710. — 19° *Acis et Galatée*, partition imprimée, sans date, mais vraisemblablement publiée en 1687. On y trouve le portrait de Lully, gravé par Bonnard.

On a plusieurs biographies de Lully : la première en date a été donnée par Le Cerf de la Vieville de Fresneuse, dans la deuxième partie de la *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise* (p. 182-239), Titon du Tillet en a inséré une autre dans le *Parnasse françois*. Il en existe une mieux faite, sous le titre de *Lulli musicien*, brochure in-8° sans date (1779) et sans nom de lieu (Paris). Cette biographie est l'ouvrage de *François Le Prévost d'Exmes* (1). Sénecé a donné aussi, sous le voile de l'anonyme, une sorte de biographie satirique de Lully dans le pamphlet intitulé : *Lettre de Clément Marot à Monsieur de ***, touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de Jean-Baptiste de Lully aux Champs-Élysées*. A Cologne, chez Pierre Marteau, 1688, petit in-12.

LULLY (Louis DE), fils aîné du précédent, né à Paris, le 4 août 1664, eut, après la mort de son frère Jean-Louis, la charge de surintendant et de compositeur de la chambre du roi. Par un acte de cession du privilége de l'Opéra en 1713, on voit qu'il vivait encore; l'époque précise de sa mort est ignorée. Il écrivit avec son frère Jean-Louis la musique de l'opéra *Zephire et Flore* (en trois actes), qui fut représenté le 22 mars 1688. En 1690 il donna, avec son frère Jean-Baptiste, *Orphée*, en trois actes, qui eut peu de succès. Trois ans après, il fit représenter *Alcide*, ou *le Triomphe d'Hercule*, dont il avait composé la musique en collaboration avec Marais. Enfin il donna au mois d'octobre 1695, avec Colasse, le *Ballet des Saisons*, en quatre entrées. Dans le voyage de la cour à Fontainebleau en 1703, il fit exécuter devant le roi une cantate intitulée : *Le Triomphe de la Raison*.

LULLY (Jean-Baptiste DE), deuxième fils du célèbre compositeur, naquit à Paris, au mois d'août 1665. Élève de son père pour la musique, il fit les études littéraires et théologiques au séminaire de Saint-Sulpice. Louis XIV lui donna l'abbaye de Saint-Hilaire, près de Narbonne, ce qui n'empêcha pas qu'il eût une pension sur l'Opéra, après la mort de son père. Il mourut à Saint-Cloud, le 9 juin 1701. Avant d'entrer au séminaire, il avait composé avec son frère Louis la musique d'*Orphée*, opéra en trois actes, qui fut représenté en 1690. On cite aussi de sa composition quelques cantates et des symphonies.

LULLY (Jean-Louis DE), troisième fils de Jean-Baptiste, fut baptisé à l'église de Saint-Roch, le 24 septembre 1667. Désigné pour la survivance des places que son père occupait à la cour, il n'en jouit pas longtemps après le décès de celui-ci, car il mourut à l'âge de vingt et un ans, le 28 décembre 1688, et fut inhumé le lendemain aux Petits-Pères. On ne connaît de sa composition que l'opéra-ballet de *Zéphire et Flore*, qu'il fit avec son frère Louis, et qui fut représenté le 22 mars 1680.

(1) Ainsi nommé parce qu'il était de la petite ville d'Exmes (Orne). Littérateur de mérite, mais peu fortuné, Le Prévost écrivit cette notice pour un recueil de Biographies d'hommes célèbres, que voulait publier une société d'hommes de lettres; mais cette entreprise ne réussit pas et ne fut pas continuée. Les exemplaires de la Notice sur Lully, tirés à part, sont très-rares. Le Prévost d'Exmes mourut de misère, à l'hôpital de la Charité, en 1788. Il était né le 29 septembre 1729.

LUMBYE (H. C.), compositeur de danses et chef d'orchestre danois, surnommé *le Strauss du Nord*, est né à Copenhague, vers 1816. Il commença à se faire connaître dans sa patrie vers 1839, et obtint tout d'abord de brillants succès par l'originalité de ses mélodies dansantes, la variété des rhythmes et le brillant de l'instrumentation. En 1841, il établit des concerts de danse à l'hippodrome de Copenhague, avec un orchestre qu'il avait formé et qu'il dirigeait avec talent, à l'imitation de Strauss et de Lanner. Ses compositions, bientôt répandues dans le Nord, en Allemagne, en France, en Angleterre, furent arrangées pour le piano, à deux et à quatre mains, et publiées à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. En 1843 il se rendit à Paris avec son orchestre, et s'établit dans la salle qui existait alors rue Vivienne : il y fit une vive impression sur l'auditoire des premières soirées ; mais à cette époque il n'y avait d'enthousiasme possible dans cette grande ville que pour les concerts de Musard, quoique sa musique de danse fût bien moins originale et moins piquante que celle du compositeur danois. Lumbye, qui ne pouvait prolonger la lutte, à cause des frais énormes occasionnés par le personnel de son orchestre, prit le parti de retourner en Danemark, où bientôt ses succès eurent réparé ses pertes. En 1846 il visita Berlin, et deux après il se rendit à Hambourg et à Leipsick. Les quadrilles, valses, galops et polkas de cet artiste s'élèvent au nombre de plus de trois cents.

LUMPP (Léopold), organiste et maître de chapelle à la cathédrale de Fribourg-en-Brisgau, est né le 4 janvier 1801, à Baden-Bade, où son père était organiste et directeur de musique. Lumpp père ayant été appelé plus tard à Rastadt, en qualité de professeur de l'école des instituteurs primaires, Léopold fit ses études littéraires au lycée de cette ville, puis à l'université de Fribourg. Pendant qu'il y suivait les cours de théologie, il continua de s'instruire dans la musique, qu'il cultivait depuis son enfance. Après qu'il eut été ordonné prêtre, le 24 mai 1823, à Rothenbourg sur le Necker, il fut envoyé comme vicaire à l'église paroissiale de Rastadt. En 1825, il y fut nommé professeur et second maître de musique de l'école normale. Lors de l'érection de l'archevêché de Fribourg, en 1827, Lumpp y fut appelé comme bénéficier de la cathédrale, et chargé d'enseigner le plain-chant au séminaire; en même temps il remplissait les fonctions d'organiste. En 1838 il reçut sa nomination de maître de chapelle de la cathédrale. Ses ouvrages sont ceux-ci : 1° *Sammlung der bei Kirchlichen Feierlichkeiten ublichen Choralgesænge fur Katolische Geistliche* etc. (Collection de plain-chants à l'usage des solennités de l'église pour le clergé catholique, etc.); Fribourg, Herder, 1830. Une deuxième édition a paru sous ce titre : *Der Choralgesangen nach der Cultus der Katholischen Kirche fur Geistliche, Cantoren und Organisten* (Manuel du chant de l'église catholique à l'usage des ecclésiastiques, des chantres et des organistes); ibid., 1837. — 2° Messes allemandes, à quatre voix, 6 suites ; ibid., 1833. — 3° Huit chants à voix seule, avec accompagnement de piano, deux cahiers; ibid. 1837. — 4° *Edouard et Julie*, chant alternatif pour ténor et soprano, avec acc. de piano; ibid., 1838. — 5° Livre de cantiques pour le diocèse de Fribourg, en collaboration avec Gassner (*voy.* ce nom); ibid., 1839. — 6° Préludes pour l'orgue, première et deuxième partie; ibid. — 7° Recueil de préludes et de finales pour l'orgue, suivi de pièces faciles, ibid.

LUND (Jean), pasteur luthérien à Tondern, dans le duché de Schleswig, naquit à Flensbourg, en 1638, et mourut en 1686. On a de lui un livre intitulé : *Alte jüdische Heiligthümer, Gottesdienste und Gewohnheiten des ganzen levitischen Priesterthums* (Antique sanctuaire judaïque, cérémonies et coutumes religieuses de tout le ministère des lévites), dont la deuxième édition, publiée par Muhlius, a paru à Hambourg, en 1738, in-fol. Lund y traite, dans les chapitres 4e et 5e du 4e livre, des instruments et du chant des lévites.

LUND (Daniel), savant suédois, né à Fogdœ, dans la Sudermanie, le 1er août 1666, fut professeur de langues orientales à Abo et à Upsal, puis évêque de Strengnaës. Il mourut le 25 décembre 1747, à l'âge de quatre-vingt-un ans. Parmi les nombreuses dissertations académiques qu'il a publiées, on en trouve une intitulée : *De musica Hebræorum antiqua*, Upsal, 1707, in-8°.

LUND (Chrétien-Ernest), né dans un village près de Glückstadt, en Danemark, le 13 mars 1683, étudia la théologie à Wittenberg; il fut ensuite professeur au collège de Flensbourg, puis, en 1712, diacre dans la même ville, où il mourut, le 21 janvier 1767. On a de lui une dissertation intitulée : *Oratio de requisitis bonæ cantoris*; Flensbourg, 1739.

LUNEAU DE BOISJERMAIN (Pierre-Joseph-François), littérateur médiocre, connu par un commentaire sur Racine, est né à Issoudun, en 1732. Après avoir achevé ses études au collège de Bourges, dirigé par les jésuites, il entra dans leur société; mais bientôt, dégoûté de l'état qu'il avait embrassé, il le quitta, et alla

s'établir à Paris, où il se livra d'abord à des spéculations de librairie, qui ne furent point heureuses. Il passa le reste de sa vie dans l'obscurité, et mourut le 25 décembre 1801. Parmi ses écrits, on remarque un *Almanach musical* dont il a paru trois années, en quatre parties, 1781-83, 3 vol. in-12 : c'est un recueil fait sans discernement et sans connaissance de l'art.

LUPACCHINO (Bernardino) **DEL VASTO**, compositeur de l'école romaine, dans le seizième siècle, succéda à Paul Animuccia comme maître de chapelle de Saint-Jean-de-Latran. L'abbé Baini nous apprend, d'après les registres de cette église, que le chapitre lui accorda *six ecus* pour le délivrer de la poursuite de ses créanciers ; mais que son congé lui fut donné en 1555, parce qu'il faisait souvent des excès d'intempérance, après avoir terminé son service à l'église. Ce fut Palestrina qui lui succéda dans son emploi. Lupacchino fut un musicien de beaucoup de mérite. Pitoni dit de lui, dans ses notices manuscrites sur les compositeurs, qu'il était excellent maître de chant, et qu'il avait écrit de bons solféges et des *ricercari* à deux voix. On connaît sous son nom : 1° *Madrigali à quattro voci*, lib. I ; Venise, Ant. Gardane, 1546. — 2° idem, lib. II ; ibid., 1546. — 3° *Madrigali a 5 voci*, lib. I ; Venise, 1547, in-4°. Dans une collection publiée à Venise, par Gardane, en 1559, on trouve aussi des madrigaux de ce musicien.

LUPI ; LUPUS. Beaucoup de recueils de compositions du seizième siècle renferment des morceaux sous ces noms. On a souvent confondu les artistes qui les ont portés. De nouvelles recherches m'ont permis de débrouiller ce cahos. Ainsi que je l'ai dit dans la première édition de cette Biographie, les désignations sont quelquefois assez claires pour distinguer avec certitude les artistes qui ont porté le nom de *Lupi* ; ainsi l'un est appelé *Jean Lupi* ; un autre, *Lupus Lupi* ; un troisième, *Didier Lupi*, appelé souvent *Didier Lupi second* ; enfin, il y a aussi *Manfred Lupi*, compositeur né au commencement du seizième siècle, à Correggio, dans le duché de Modène, et dont le nom de famille était *Lupi Barbarini*. Pour tous, *Lupi* est le nom de famille ; *Johannes* ou *Jean*, *Lupus*, *Didier*, *Manfred*, les prénoms. *Jean Lupi* et *Lupus Lupi* étaient Flamands, et leur nom de famille était, sans aucun doute, *Wolf* (Loup), dont la traduction latine est *Lupus* ; mais d'après l'usage général des Pays-Bas, les noms de famille flamands ou latins se mettaient au génitif, tandis que les prénoms étaient toujours au nominatif. Il suit de là que *Lupus* est le nom patronymique, car il y a dans le calendrier trois saints du nom de *Loup* (en latin *Lupus*), tous trois évêques. Ainsi *Johannes Lupi* signifie Jean Wolf ; *Lupus Lupi*, Loup Wolf. A l'égard de *Didier Lupi*, il était Français, et son nom de famille était *Lupi* ; il vécut plus tard que les autres, et ne peut être confondu avec eux. *Manfredi Lupi* était Italien ; son nom de famille était *Lupi Barbarini*. La difficulté consiste en ce que, dans les recueils de composition du seizième siècle, on trouve quelquefois *Lupi*, seul, et quelquefois *Lupus*, également seul. Si c'est *Lupi*, il est incertain si le morceau appartient à *Jean Lupi* ou à *Lupus Lupi* si c'est *Lupus*, il est douteux si l'ouvrage est de *Lupus Lupi* ou de *Lupus Hellinc* (*voyez* Hellinc), qui vécut dans le même temps. Toutefois il est à remarquer que les éditeurs ont pris le soin, en général, de nommer ce dernier par son nom de famille. J'ai distingué, autant qu'il m'a été possible, dans les articles suivants, ce qui appartient à chacun de ces artistes.

LUPI (Jean), musicien flamand, dont le nom était *Wolf*, fut un des artistes distingués de la première moitié du seizième siècle. On ignore quel fut le lieu de sa naissance et dans quelle école il fit ses études. M. de Coussemaker pense qu'il fut enfant de chœur de la cathédrale de Cambrai, parce qu'il a trouvé le nom *Johannes Lupus* écrit sur la garde d'un manuscrit de la bibliothèque de cette ville, lequel provient du chœur de la cathédrale (1). Bien que la conclusion de ce fait soit un peu forcée, la chose n'est pas impossible. Quoi qu'il en soit, la plus ancienne mention authentique de la position de *Jean Lupi* est celle qui a été découverte par M. Pinchart, chef de section aux archives du royaume de Belgique, dans les comptes de la collégiale de Nivelles. Sa note est conçue en ces termes : « En 1502, Johannes Lupi est remplacé en qualité d'organiste du chapitre de Nivelles, ou plutôt de l'église collégiale de Sainte-Gertrude, par Othon *de Pont*. Le motif de son remplacement n'est pas indiqué. » M. Pinchart conjecture que Jean Lupi a été élève de Jean Tinctoris, qui, dans les dernières années du quinzième siècle, était chanoine de la même collégiale, et peut-être aussi maître des enfants de chœur. A l'égard du motif qui fit abandonner par Jean Lupi sa position d'organiste de l'église de Nivelles, on en trouve l'explication dans les registres de l'église Sainte-Marie d'Anvers, où l'on voit qu'il fut chapelain

(1) *Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai*, p. 25 et 50.

chantre de cette collégiale dans la première moitié du seizième siècle, et qu'il mourut en 1547. Les ouvrages de sa composition portant les noms de *Joh.*, ou *Jo.*, ou *J. Lupi*, sont ceux-ci : 1° *Jo. Lupi Musicæ cantiones quæ vulgo Moteiti nuncupantur 8, 6, 5 et 4 vocum; Parisiis, ex officina Petri Attaingnant et Huberti Jullet*, 1542, in-4° obl. — 2° *Joh. Lupi Muteiæ quatuor et quinque vocibus concinendæ; Venetiis, apud Antonium Gardanum*, 1545. Les recueils où l'on trouve des morceaux sous les mêmes noms sont : 1° *Motetti de la Corona, Libro secundo; impressum Forosempronii, per Octavianum Petrutium*, etc., 1519, petit in-4°. Le motet *Postquam consummati sunt*, qui est le cinquième de ce livre, est de Jean Lupi.— 2° *Motetti del Frutto. Liber primus* (sic). *In Venetia, Antonio Gardane*, 1538, petit in-4° obl. On y trouve deux motets de Jean Lupi. — 3° *Fior di Motetti tratti dalli Motetti del Fiore*. In Venetia, per Antonio Gardane, 1539, petit in-4° obl. — 4° *Missarum quinque liber primus, cum quatuor vocibus ex diversis authoribus excellentissimis noviter in unum congestus. Venetiis, apud Hieronymum Scotum*, 1544, petit in-4° obl. On y trouve la messe *Peccata mea* de Jean Lupi. — 5° *Selectissimæ necnon familiarissimæ cantiones ultra centum*, publié par S. Salblinger (*voy.* ce nom). *Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriesstein*, 1560, petit in-4° obl. — 6° *Cantiones septem, sex, et quinque vocum*, publié par le même éditeur; ibid., 1545, petit in-4° obl. — 7° *Concentus octo, sex, quinque et quatuor vocum; Augustæ Vindelicorum, Philippus Uhlardus*, 1545. — 8° *Novum et insigne opus musicum, sex, quinque, et quatuor vocum; Noribergæ, arte* Hieronymi Graphæi, 1539, in-4° obl. — 9° *Liber quindecim missarum a præstantissimis musicis compositarum; Noribergæ, apud Jo. Petreium*, 1538, petit in-4° obl On y trouve, sous le n° VIII, la messe *Hercules dux Ferrariæ*, de Lupi, sur le même chant que celui de la messe de Josquin : cette messe est aussi dans le *Liber decem missarum a præclaris maximi nominis musicis contextus;* publié par Jacques Moderne de Pinguento, à Lyon, 1540, petit in-fol. — 10° *Tomus secundus et tomus tertius psalmorum selectorum quatuor et quinque vocum; Noribergæ, apud Jo. Petreium*, 1539 et 1542, in-4°. — 11° *Selectissimarum Motetarum partim quinque et partim quatuor vocum. Tomus primus*; ibid., 1540. — 12° *Liber primus quinque et viginti musicales quatuor vocum motetos complectitur; Parisiis, apud Petrum Attaingnant*, 1534, petit in-4° obl. — 13° *Liber octavus, XX musicales motetos quatuor, quinque et sex vocum modulos habet, etc.*; ibid., 1534. — 14° *Liber nonus, XXIII Daviticos* (sic) *musicales psalmos habet*; ibid., 1534. — 15° *Liber tertius, et liber quartus cum quatuor vocibus, impressum Lugduni, per Jacobum Modernum de Pinguento. Anno Domini* 1539, in-4° obl. Ces deux recueils sont des collections de motets. — 16° *Quartus liber Motettorum ad quinque et sex voces*; ibid., 1539. — 17° *Chansons à 4 parties, auxquelles sont contenues XXXI nouvelles chansons, convenables tant à la voix qu'aux instruments, livre I*; imprimées à Anvers, par Tylman Susato, 1543. — 18° *Le deuxième livre des chansons à quatre parties*; ibid., 1544. — 19° *Le cinquième livre, contenant XXXII chansons à 5 et 6 parties*: ibid., 1544. — 20° *Le treizième livre, contenant XXVI chansons musicales et nouvelles à 5 parties*; ibid., (sans date). — 21° *Cantiones sacræ, quas vulgo Moletta vocant, ex optimis quibusque hujus ætatis musicis selectæ. Libri quatuor. Ed. Tilemannus Susato. Antverpiæ, apud Tillemannum* (sic) *Susato*, 1546-1547, gr. in-4°. — 22° *Libro llamado Silva de Sirenas, compuesto por el excelente musico Anriquez de Valderavano*, etc. *En Valladolid, per Francisco Fernandez de Cordora, impressor*, gr. in-4°. — Plusieurs messes de Jean Lupi sont contenues dans les anciens volumes manuscrits de la chapelle pontificale, à Rome.

LUPI (Lupus), musicien belge, dont le nom de famille fut *Wolf* et le prénom *Lupus* (Loup), vécut dans la première partie du seizième siècle. La position qu'il occupa n'est pas connue : les recherches patientes de MM. de Burbure et Pinchart, ainsi que les miennes, ne nous ont rien fait découvrir à ce sujet. Hermann Finck en parle avec éloge dans sa *Practica musica*, comme s'il l'avait connu; d'autre part on peut croire qu'il a vécu en Italie, comme beaucoup d'artistes de sa nation à cette époque, car l'abbé Baini, maître de la chapelle pontificale, dit dans une note de son livre sur Palestrina (1) : *Le opere di Lupo Lupi si trovano nella raccolta indicato del Fiore, nella raccolta del Frutto, et varie se ne conservano inedite nel nostro archivio*. Plusieurs messes à quatre et cinq voix de Lupus Lupi se trouvent dans les volumes des archives de la chapelle pontificale à Rome. Le volume XVI des manuscrits de la bibliothèque royale de Munich, provenant de l'ancienne chapelle ducale, contient un motet à 4 voix de Lupus Lupi, et le volume XLI de la même bibliothèque renferme une messe à

(1) T. II, pag. 389, note 846.

cinq voix de cet artiste. Les autres recueils qui contiennent de ses compositions sont : 1° *Mottelli del Fiore;* Venise, Ant. Gardane, 1552. On y trouve : 1° le motet de ce maître *Panis quem ego dabo.* — 2° *Mottelli del Frutto, libro secondo;* Venise, Ant. Gardano, 1544. Le motet *Hierusalem luge*, qui se trouve dans le huitième livre des *Musicales motetos quatuor, quinque, vel sex vocum* (Parisiis, P. Attaingnant, 1543, in-4° obl.) est aussi de lui.

LUPI (Didier), musicien français, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle, et paraît avoir été employé dans quelque église de Lyon, ou du moins avoir vécu dans cette ville; car ses ouvrages y ont été imprimés. Didier Lupi est nommé dans le prologue du quatrième livre de Rabelais, parmi les musiciens français qui eurent de la célébrité vers le milieu du seizième siècle. Les notes de Le Duchat et des autres commentateurs de ce passage ne nous apprennent rien de plus, et les renseignements fournis sur cet artiste par son contemporain Duverdier, dans sa *Bibliothèque*, sont dénués d'intérêt. Il était souvent désigné sous le nom de *Lupi second*, pour le distinguer de *Jean Wolf*, ou *Lupi* d'Anvers, son prédécesseur immédiat (*V.* Lupi (*Jean*). Les ouvrages connus de Didier Lupi sont les suivants : 1° *Chansons spirituelles de Guillaume Guerrel mises en musique à quatre parties;* Lyon, chez Godefroid et Marcellin Beringer frères, 1548, in-4°. Une deuxième edition de cet œuvre a été imprimée à Paris, par Nicolas Duchemin, en 1571, in-4° obl. — 2° *Tiers livre, contenant trente-cinq chansons à 4 parties;* ibid., 1548, in-4° obl. — 3° *Psalme trente du royal Prophète David, traduits en françois par Giles Daurigny, dit* le Pamphile, *et mis en musique par D. Lupi second;* Lyon, par Godefroid et Marcellin Beringer frères, 1549, in-4° obl. Dans le deuxième livre du *Recueil des recueils de chansons composées à quatre parties par plusieurs auteurs* (Paris, Adrien Le Roy et Robert Ballard, 1564, in-4°), on trouve deux chansons à 4 voix sous le nom de *Luppi.* Un précieux manuscrit qui a appartenu à la duchesse d'Orléans, mère du roi Louis-Philippe, lequel contenait une nombreuse collection de motets et de chansons à 4 voix, renfermait une très-jolie chanson de Didier Lupi, sur ces paroles : *Reviens vers moi, qui suis tant désolé !*

LUPI (Mario), chanoine et *primicerio* de l'église cathédrale de Bergame, camérier d'honneur du pape Pie VI, naquit à Bergame, d'une famille noble, en 1710. Il fit ses études dans sa ville natale et au collége Cerasoli à Rome. Par ses travaux littéraires il acquit la réputation d'un homme savant. Il mourut dans sa patrie, le 7 novembre 1789. On connaît de lui, en manuscrit, une *Dissertazione intorno al suono.*

LUPI BARBARINI (Manfred); *Voy.* Barbarini (Manfred-Lupi).

LUPOT (Nicolas), luthier distingué, naquit en 1758, à Stuttgard, où son père, Français de naissance, exerçait la même profession. Celui-ci quitta la capitale du Wurtemberg lorsque son fils eut atteint l'âge de neuf ans, et alla se fixer à Orléans. C'est dans l'atelier qu'il y établit que le jeune Lupot étudia les principes de la facture des instruments à archet, et qu'il y acquit des connaissances étendues. En 1794, il s'éloigna d'Orléans, pour aller s'établir à Paris. Aucun luthier de son temps n'avait étudié avec autant de soin les proportions, les qualités des instruments anciens, et ne les connaissait aussi bien. Stradivari était devenu particulièrement son modèle, à cause de la perfection de ses formes : c'est sur les patrons des beaux instruments de cet artiste que Lupot fit lui-même de très-bons violons et des basses estimées. Il prenait quelquefois plaisir à choisir des bois convenables pour la construction d'un quintette complet, composé de deux violons, deux altos et violoncelle, et à donner à ces instruments une analogie parfaite pour la qualité des sons. Quelques amateurs ont eu de ces collections d'instruments, devenues rares aujourd'hui. Lupot excellait aussi dans la restauration des anciens instruments de prix, se bornant à y faire ce qui était nécessaire. Il avait recueilli sur la facture des anciens luthiers et les qualités de leurs instruments un certain nombre d'observations qu'il confia à l'abbé Sibire, et qui servirent de matériaux à celui-ci pour son livre intitulé : *La Chélonomie, ou le parfait luthier.* (*Voy.* Sibire.) Lupot est mort à Paris, le 13 août 1824. Son gendre et son meilleur élève, M. C.-F. Gand, a conservé ses principes dans la construction des instruments à archet.

LUPRANO ou **LURANO** (Philippe de), compositeur de la fin du quinzième siècle, né vraisemblablement dans les États vénitiens, a été un des auteurs de *frottoles* recueillies et imprimées par Petrucci de Fossombrone en neuf livres, depuis 1505 jusqu'en 1508. On trouve des pièces de cet artiste dans les neuf livres.

LUPUS (Édouard), chanoine de la collégiale Sainte-Marie, à Anvers, vers la fin du seizième siècle, a publié dans cette ville un ouvrage cité par Paul Balduanus (*Biblioth. philos.*, p. 182), sous ce titre : *Opuscula musica;* Anvers, 1602, in-4°. Foppens ne parle pas de cet écrivain dans sa *Bibliotheca belgica.*

LURIN (J.-M.), avocat à la cour royale de Lyon, littérateur et amateur de musique, est auteur d'un bon livre intitulé : *Éléments du rhythme dans la versification et la prose françaises ;* Lyon, Bauchu, et Paris, Gaume frères, 1850, 1 vol. in-8°. M. Lurin est, après le littérateur français Fr.-B. Hoffmann, et Castil-Blaze, le premier qui se soit occupé en France d'une manière sérieuse du rhythme de la versification dans ses rapports avec la musique. « Après des erreurs nombreuses, dit-il (Préface, « p. 5), de longs et pénibles tâtonnements, je par- « vins, en m'appuyant toujours sur les principes « de la musique, en feuilletant sans cesse les « poëtes et les musiciens, à construire une théo- « rie complète du rhythme de la versification et « de la prose françaises. » On ne peut faire à M. Lurin d'autre reproche que celui de s'être trop occupé de la versification dans l'antiquité, où le mètre était en continuel conflit avec le rhythme musical et souvent l'absorbait ; mais dans la partie qui concerne spécialement les formes de la versification française, quant à la symétrie rhythmique, on trouve de très-bonnes observations. Au reste, le même sujet a été traité récemment d'une manière bien plus profonde et plus complète par M. Van Hasselt, inspecteur général de l'enseignement en Belgique, dont le travail, lorsqu'il sera publié, résoudra tous les problèmes de l'accord de la poésie et de la musique, dans la versification lyrique.

LUSCINIUS (Othmar), dont le nom allemand était NACHTGALL (Rossignol), naquit à Strasbourg, en 1487. Après avoir fait ses études dans cette ville, à Paris, à Louvain, à Padoue et à Vienne, il retourna dans sa patrie en 1514. Pendant son séjour à Vienne, il avait reçu des leçons de musique de Hoffhaimer, organiste de l'empereur, à qui il a accordé de grands éloges dans un de ses ouvrages. Lui-même y fit des cours de cette science, et eut un grand nombre d'élèves. Il remplit ensuite les fonctions de prédicateur à l'église de Saint-Maurice d'Augsbourg, et de lecteur de littérature grecque chez les Bénédictins de Saint-Ulrich et Afra. Le goût de la littérature et des arts le ramena en Italie en 1517, et on le retrouve à Rome en 1520. Il y a ici quelque embarras dans les dates ; car on voit dans l'*Essai sur l'histoire de la musique en Alsace, et particulièrement à Strasbourg*, de M. Lobstein (1), que le 8 août 1517 Othmar Luscinius fut nommé organiste de l'église Saint-Thomas, par le chapitre de cette collégiale. Suivant M. Lobstein il ne quitta cette position, et ne s'éloigna de Strasbourg, pour aller à Augsbourg, qu'en 1523. Lui-même nous apprend qu'il a fait de longs voyages ; qu'il a demeuré quelque temps en Turquie, puis qu'il a parcouru presque toute l'Europe et une partie de l'Asie ; enfin, qu'il a fait un long séjour en Hongrie et dans la Transylvanie. De retour à Strasbourg, il y fut pourvu d'un canonicat à l'église de Saint-Étienne, en 1522. Ami des Fugger, riches banquiers d'Augsbourg, il obtint aussi par leur crédit un bénéfice, qu'il abandonna en 1526 pour se retirer à Bâle, où il eut l'emploi de prédicateur ; mais les progrès de la réforme l'obligèrent à s'éloigner de cette ville, et il se retira à Fribourg en Brisgau, où il partagea l'appartement d'Érasme. Son caractère difficile et les sarcasmes qu'il lançait souvent contre ses meilleurs amis le brouillèrent bientôt avec cet homme illustre. Il retourna à Strasbourg, où l'on croit qu'il mourut, en 1535, mais certainement à tort, car l'épître dédicatoire de sa *Musurgia* est datée de Strasbourg, 1536. On a de Luscinius de bonnes éditions grecques et latines de quelques-uns des auteurs classiques, et deux livres sur la musique. Le premier de ceux-ci a pour titre : *Institutiones musicæ a nemine unquam prius pari facilitate tentatæ*, Strasbourg, 1515, in-4°. C'est dans la préface de ce petit ouvrage que Luscinius nous apprend qu'il a enseigné la musique à Vienne, avec succès. Le second livre que nous lui devons sur la musique est intitulé : *Musurgia, seu praxis musicæ, illius primo quæ instrumentis agitur certa ratio, ab Ottomaro Luscinio, Argentino, duobus absoluta. Ejusdem de concentus polyphoni, id est ex plurifariis vocibus compositi, canonibus, libri totidem ;* Strasbourg, 1536, in-4° oblong de 102 pages. Une deuxième édition du même livre a été publiée également à Strasbourg, en 1542, in-4° obl. L'une et l'autre sont rares ; cependant elles ne sont pas introuvables, comme l'a cru Gerber, car j'en connais des exemplaires dans beaucoup de grandes bibliothèques, et moi-même j'en possède des deux éditions. La *Musurgia* de Luscinius offre beaucoup d'intérêt par les figures et les descriptions de la plupart des instruments en usage à la fin du quinzième siècle, et au commencement du seizième. Il a fait beaucoup d'emprunts pour son livre à l'ouvrage de Sébastien Wirdung (*voy.* ce nom), et même il l'a copié quelquefois littéralement.

LUSIGNANI (Vincenzo), fut connu généralement sous le nom de *Vincenzo da Modena*, parce qu'il était né à Modène. Il est cité sous son nom véritable dans le catalogue des artistes illustres de cette ville, lequel est annexé à la Chronique manuscrite de Lancilotto. On y voit que

(1) *Beitræge zur Geschichte der Musik im Elsass und besonders in Strasburg*, p. 28.

Vincent Lusignani ou Lusignano était un organiste excellent, au service du pape Léon X, et qu'il jouissait d'un traitement considérable (1). Lucas Gaurico fournit des renseignements précis sur cet artiste, dans son traité d'astrologie. Il nous apprend qu'il était né le 23 février 1469; qu'il surpassait tous ses contemporains dans le jeu de l'orgue et du clavecin, et qu'avec ses longs doigts il touchait ces instruments avec autant de vélocité que de douceur. Le traitement que lui accordait le pape Léon X était, dit-il, de *sept cents écus d'or*, somme énorme pour ce temps et qui paraît exagérée. De plus, il recevait des aliments pour lui et son serviteur. Enfin, on voit dans le même passage que Vincent enseigna à son neveu Jules (*voy.* SEGNI) l'art de jouer de l'orgue et des autres instruments à clavier (2).

Jérome Pasio ajoute à ces renseignements, dans sa chronique, imprimée en 1525, que Vincent de Modène avait été d'abord au service d'un royal patron, qu'il nomme Frédéric (3); puis, qu'il passa à celui de Léon X, devenu pape en 1513, et qu'enfin il était mort au moment où écrivait le chroniqueur (4). Aucune composition de Lusignani n'est parvenue jusqu'à nous, ou du moins n'est connue jusqu'à ce jour.

LUSITANO (VINCENT), musicien du seizième siècle, né à Olivença, en Portugal, vivait à Rome en 1551. Il y a lieu de croire que le nom sous lequel il est connu n'était pas celui de sa famille, mais plutôt une désignation de sa nation, parce qu'il était Portugais (*Lusitano*) de naissance; au surplus, je n'ai aucun renseignement à cet égard, et mon opinion n'a que la valeur d'une simple conjecture. Forkel l'appelle *Vicente*, d'après Machado; mais *Vicente* ou *Vincenzo* ne sont évidemment que le prénom. Une discussion s'était élevée entre ce musicien et D. Nicolas Vicentino (*voy.* ce nom) sur ce que celui-ci prétendait qu'aucun musicien compositeur ne savait en quel genre était la musique qu'il écrivait; ce qu'il offrait de prouver. V. Lusitano soutenait, au contraire, que tout bon musicien connaissait le genre de la musique qu'il écrivait ou qu'il chantait. Le pari fut de deux écus d'or, et les adversaires choisirent Barthélemé Escobedo et Ghiselin Dankerts, chantres pontificaux, pour juges de leur différend. Après avoir remis par écrit leurs propositions aux arbitres, ils plaidèrent tous deux en faveur de leur opinion, le 7 juin 1551, dans la chapelle du Vatican, en présence de tous les chantres de la chapelle pontificale, et de plusieurs personnages éminents. Vincentino fut condamné à payer les deux écus, et les juges déclarèrent que Vincent Lusitano avait prouvé qu'il entendait bien en quel genre était la musique qu'on exécutait communément. Arteaga, qui a parlé de cette discussion dans ses *Rivoluzioni del teatro musicale italiano* (t. 1, pag. 222), n'a pas compris l'état de la question. M. l'abbé Baini rapporte en détail toute cette affaire (*Memor. istor.-crit. della vita e delle opere de Giov. Pierl. da Palestrina*, t. 1, n° 424), d'après des pièces authentiques et originales qui existent dans la chapelle pontificale. On a de V. Lusitano un petit traité de musique intitulé : *Introduttione, facilissima e novissimo, di canto fermo, figurato, contrapunto semplice, et inconcerto, con regole generali per for fughe differenti sopra il canto fermo a 2, 3 e 4 voci, e compositioni, proportioni, generi diatonico, cromatico, enarmonico*; Rome, Antoine Blado, 1553, in-4° de 86 pages, avec le portrait de l'auteur. Il y a une deuxième édition : *In Venetia, appresso Francesco Morcolini*, 1558, in-4° de 23 feuillets doubles et une troisième imprimée à Venise, en 1561, chez Fr. Rampazetto. Tout ce qui concerne les fugues, ou plutôt les imitations et les genres, dans ce petit écrit, depuis la page 17 jusqu'à la page 23, de la deuxième édition, est digne d'intérêt et contient de fort bonnes observations qu'on chercherait vainement dans d'autres ouvrages. Une traduction portugaise du livre de Lusitano, par Bernard de Funseca, a été publiée à Lisbonne, en 1603.

LUSTIG (JACQUES-GUILLAUME), organiste à l'église Saint-Martin de Groningue, naquit à Hambourg, le 20 septembre 1706. Élève de son père, organiste de l'église Saint-Michel dans cette ville, il fit de si rapides progrès, qu'à l'âge de dix ans il pouvait déjà remplacer son maître dans ses fonctions, et lorsque celui-ci mourut il obtint sa place, quoiqu'il ne fût âgé que de

(1) M. Vicenzo Lusignano, organista dignissimo, che già ste con la Santità di Papa Leone X, con buonissima provigione per suonare.

(2) Vincentius Mutinensis organista clarissimus : in pulsandis Organicis instrumentis et cymbalis erat pro cæteris eminentissimos, cum digitis longis et macilentis velocissimus atque dulcissimus. Habebat pro salario quotannis a Leone X aureos 700, et sportulum pro ipso et famulo : edocuit Julium, ejus nepotem, in pulsandis etiam organis orphicum. Anno 1469. Mense Februario, die 23, h. 3. m. 50. (*Tract. astrolog. nativ.* p. 85.)

(3) Peut-être Frédéric III, dit *le Sage*, duc de Saxe, qui commença à régner en 1486. Ce prince aima beaucoup les sciences et les arts, fonda l'université de Wittenberg, en 1502, mais se sépara plus tard de l'Eglise catholique en devenant le protecteur de Luther.

(4) Da Modena Vincenzo almo organista,
Morto Federico suo real Padrone,
Sonò poi in Roma al decimo Leone :
Hor suona col propheta Citharista.

(*Cron.*, p. 48.)

seize ans. Il étudia alors la théorie de la musique et la composition, sous la direction de Matth-son, et apprit de Telemann tout ce qui concernait la pratique de l'art. La fréquentation des théâtres et des concerts forma son goût. L'illustre J.-S. Bach, qu'il eut occasion d'entendre, devint son modèle pour l'orgue. En 1728, il concourut à Groningue pour la place d'organiste de Saint-Martin, et l'obtint. Six ans après, il fit un voyage à Londres, pour entendre les opéras de Hændel et les célèbres chanteurs italiens de cette époque. De retour à Groningue, quelques mois après, il ne s'en est plus éloigné. Lorsque Burney visita cette ville en 1772, Lustig y remplissait encore ses fonctions d'organiste avec talent, quoiqu'il fût âgé de soixante-six ans. Il y avait alors quarante-quatre années qu'il occupait sa place d'organiste. On n'a plus eu de renseignements sur cet artiste après la publication du voyage musical de Burney; on sait seulement qu'il vivait encore en 1776, car il donna dans cette année une traduction des voyages musicaux de Burney. Il avait alors soixante-dix ans. Lustig a publié de sa composition : 1° Six sonates pour le clavecin, gravées à Amsterdam. — 2° Suite aux amusements de musique de Mahaut, consistant en vingt ariettes spirituelles et dix mondaines. Mais c'est surtout comme écrivain sur la musique qu'il s'est fait connaître avantageusement. Parmi ses travaux en ce genre, on remarque : 1° *Inleyding tot de musikkunde, uit klaare onweder-spreekelyke gronden, de innerlyke geschapenheit, de oorzaken van de zonderbaare uitwerkselen, etc.* (Introduction à la connaissance de la musique) ; Groningue, 1751, in-8°. Il y a une deuxième édition perfectionnée de ce livre; Groningue, 1771, in-8°. Dans le catalogue de la bibliothèque Van Hulthem, on en indique (n° 9800) une édition d'Amsterdam, 1758 ; mais j'ai vérifié l'exemplaire : c'est la première édition dont on a changé le frontispice. Ce traité est purement théorique : Lustig y fait preuve de savoir et de philosophie. — 2° *Muzykaale spraakkonst, of Duidelyke aanwyzing en verklaaring van allerhande weetenswaardige dingen, die in de geheele musykaale praktyk tot eenen grondslag konnen verstrekken.* (Grammaire musicale, ou instruction et explication claire de toutes les choses dignes d'être sues, et qui peuvent servir de base à toute la pratique de la musique) ; Amsterdam, Olofsen, 1754, in-8° — 3° *Twaalf redeneeringen over nuttige musykaale onderwerpen, verhandelende : 1° Algemeene beginselen, etc.* (Douze arguments sur des sujets de musique fort utiles, contenant : 1° Principes généraux, — 2° Le vrai rapport des notes *ut, ré, mi*, etc., — 3° et 4° Les tons fondamentaux des psaumes, — 5° Le bon emploi de la musique de chant, — 6° L'origine de l'art du chant, — 7° L'essence de la musique, — 8° Le goût musical, — 9° La poésie musicale, — 10° Un nouveau système des intervalles, — 11° et 12° L'harmonie musicale et un traité complet des chants de l'église, enrichis de quelques suppléments qui font comprendre l'état actuel de la musique (avec 20 planches) ; Amsterdam, Olofsen, sans date (1756), in-8° de 699 pag. avec une table générale. Cet ouvrage a paru sous la forme d'un journal, en 12 numéros, de mois en mois. Il est écrit en dialogues, et renferme des choses fort bonnes et très-curieuses. Dans le numéro 10 on trouve la description du piano de Bartholomé Cristofali, avec la figure du mécanisme, traduite de l'italien, de Maffei.

Lustig a aussi traduit en hollandais plusieurs bons ouvrages relatifs à la musique, et les a enrichis de notes savantes et érudites, entre autres : 1° L'essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte par Quantz, sous ce titre : *Grondig onderwys der dwarsfluit*, etc., Amsterdam, 1754, in-4°. — 2° La *Musico-Theologia* de J.-M. Schmidt, intitulée : *Musico-Theologia, of stigtelyke toepassing van musikaale waarheden;* Amsterdam, Olofsen, sans date (1756), in-12 de 261 pages et 3 tables des passages de l'écriture, des auteurs et des matières. — 3° *L'Organum Gruningense redivivum*, de Werkmeister, etc. — 4° L'introduction à l'art de jouer du clavecin, de Marpurg, sous ce titre ; *Aanteiding tot het clavierspielen;* Amsterdam, Olofsen, 1760, in-4°. — 5° La méthode de violon de Wodiczka (*voyez* ce nom), intitulée : *Korte Instructie voor de viool*, etc. ; Amsterdam, Olofsen, 1757. — 6° La méthode de flûte de Mahaut. — 7° Les voyages musicaux de Burney, sous ce titre : *Dagboek van zyne muzikaale reize door Frankryk, Italien en Duitschland;* Groningue, 1776, in-8°. — On a aussi de Lustig des notices sur 146 musiciens, insérées dans le deuxième volume des lettres critiques de Marpurg; le plus grand nombre est sans intérêt, mais il y en a quelques-unes qui fournissent des renseignements utiles, particulièrement sur des artistes hollandais.

LUTGERT (F.-H.), musicien à Hambourg, vivait à la fin du dix-huitième siècle. Il a fait graver de sa composition : 1° Douze chansons allemandes, avec accompagnement de piano; Hambourg, 1797. — 2° Six variations sur l'air : *Contre les chagrins de la vie* pour piano, op. 2 ; ibid., 1798. — 3° Journal de la musique de piano extrait des meilleurs opéras allemands et fran-

çais ; Hambourg, Meyer. — 4° Huit variations pour le piano sur un air allemand ; ibid., 1801.

LUTHER (MARTIN), célèbre réformateur, naquit le 10 novembre 1484, à Eisleben, dans le comté de Mansfeld, en Saxe. Il commença ses études à Mansfeld, les continua à Eisenach, et alla les terminer à Erfurt, où il fut gradué maître de philosophie en 1505. Il se destinait alors au barreau ; mais la mort funeste d'un ami tué à ses côtés, par un coup de tonnerre, frappa son imagination d'une terreur qui le conduisit à s'enfermer au couvent des Augustins d'Erfurt. Il y fit profession, et bientôt il s'y distingua par son éloquence et son savoir. L'histoire des circonstances et des motifs qui le conduisirent à sa doctrine de la réformation n'appartient pas à cet ouvrage : on la trouve dans tous les dictionnaires biographiques. Luther mourut à Eisleben, le 18 février 1546. Il fut inhumé avec pompe dans l'église du château de Wittenberg.

Luther n'était pas seulement théologien ; il cultivait aussi avec succès la poésie et la musique. La nature l'avait doué d'une belle voix et d'un goût passionné pour le chant et pour l'harmonie. Encore enfant, il apprit les éléments de l'art au collége de Mansfeld ; à Magdebourg, il continua ses études musicales, et à Eisenach il fut admis au chœur de l'église. Il a laissé des témoignages non équivoques de son amour pour la musique dans deux lettres, dont la première, adressée au compositeur Louis Senfel (*voy.* ce nom), est datée de Cobourg, le 4 octobre 1530 (1), et dont l'autre, intitulée *Encomium musices*, a été écrite à Wittenberg, en 1538 (2). « La musique (dit-il) gouverne le « monde ; elle rend les hommes meilleurs ; elle « adoucit leurs mœurs. La musique est le meil- « leur soutien des affligés ; elle rafraîchit l'âme « et la rend à la félicité. On ne peut mettre en « doute (ajoute-t-il dans un autre endroit) que « les esprits sensibles à la musique ne renfer- « ment le germe de toutes les vertus ; mais ceux « qu'elle ne peut toucher, je ne puis mieux les « comparer qu'à des morceaux de bois ou de « pierre. La jeunesse doit être élevée dans cet « art divin, qui rend les hommes meilleurs ; « enfin la musique est nécessaire dans les écoles, « et je ne considère pas comme un instituteur « celui qui ne sait pas chanter. »

Bien qu'il ne fût pas un savant musicien, Luther possédait des connaissances assez étendues dans la musique pour cultiver cet art avec fruit. Non-seulement il était en état de chanter des chorals à première vue, mais il pouvait lire avec facilité toute espèce de musique. Il consacrait à cet art toutes les soirées qu'il passait au milieu de ses enfants et de ses amis. Ils chantaient alors de beaux motets de Senfel, de Josquin et d'autres grands maîtres : Luther faisait venir, pour les exécuter, des musiciens exercés, et organisait chez lui de petits concerts.

« A moins de se montrer injuste (dit le pasteur « Rambach, dans son excellent livre intitulé : « *De l'influence de D. Martin Luther sur le* « *chant d'église* (1), on est forcé d'avouer que « personne n'était plus apte que Luther à orga- « niser noblement et d'une manière utile le chant « religieux et le service divin. Réunissant l'i- « magination à la sensibilité, la persévérance à « l'amour du peuple, le goût et la connaissance « théorique et pratique du chant à beaucoup « d'autres qualités qui se rencontrent rarement « ensemble, il était plus capable qu'aucun autre « de faire pour le chant d'église ce qu'il fit en « effet. »

Dans sa liturgie, il insiste sur la nécessité de retrancher les antiennes et cantiques de la Vierge, l'offertoire, les chants de vigile et de la messe des morts, qu'il considérait comme contraires à l'esprit évangélique. Les proses furent aussi supprimées par lui ; il les estimait peu, et les considérait comme ne faisant point essentiellement partie du culte. En général, il ne conserva des anciennes pièces de chant que ce qui contenait des louanges de l'Éternel et l'expression de la reconnaissance pour ses bienfaits.

Luther ne fit pas disparaître absolument les chants latins de l'office divin, il n'approuvait même pas ceux qui le firent ; mais, en beaucoup d'endroits il remplaça par de simples chorals en langue vulgaire, en faveur du peuple, des pièces plus longues et plus difficiles. Au reste il n'y eut point en cela d'innovation ; car Mélanchthon a fort bien remarqué, dans son *Apologie de la Confession d'Augsbourg*, que l'usage

(1) Elle a été publiée dans la collection des lettres de Luther, par François Budee, p. 213. Forkel l'a donnée aussi dans son almanach musical pour l'année 1784, 167 et suiv.

(2) On trouve cette lettre dans ses œuvres, t. VIII, p. 140 de l'édition de Jena. Werkmeister l'a insérée dans son livre, *Würde, Gebrauch und Misbrauch der edlen Musikkunst*, 1691, in-4°, p. 36. Enfin on la trouve dans la Bibliothèque musicale de Mizler, t. II, p. 80 ; dans le livre de Winter intitulé *De cura principum et magistratuum piorum in tuendo et conservando cantu ecclesiastico* ; et dans le petit volume de M. F. A. Beck, qui a pour titre : *Dr Martin Luther's Gedanken ueber Musik* (Opinions de Martin Luther concernant la musique), p. XXI. J. C. S. Kiefhaber a aussi publié la lettre à Senfel, avec des notes, à Munich, en 1817. (*Voyez* KIEFHABER.)

(1) *Ueber Dr. Luther Verdienste um den Kirchengesang*, etc. ; Hambourg, 1813.

du chant allemand par le peuple, dans le culte, est fort ancien. M. Henri Hoffmann a prouvé, dans son intéressante *Histoire des chants d'église jusqu'au temps de Luther* (1), que ces chants existaient avant le douzième siècle, et en a rapporté des exemples.

Convaincu de la nécessité d'une réforme dans le chant d'église, et voulant surtout lui donner une assez grande simplicité pour que le peuple pût lui-même chanter les psaumes et les cantiques dans l'office divin, il choisit dans les anciennes mélodies religieuses du culte catholique celles qui répondaient à ses vues, et composa lui-même d'autres chants, devenus des modèles qu'on a imités depuis lors. Les chants anciens qu'il conserva sont ceux des hymnes qu'il traduisit du latin; ainsi la mélodie du cantique *Der du bist drei in Ewigkeit*, etc., est la même que celle de *O beata lux trinitas;* celles de *Christum Wir sollen loben schœn*, et de *Komm, Gott schœpfer, heiliger Geist*, sont les mêmes que celles de *Veni Creator spiritus*, et de *Ortus cardine*. A l'égard des hymnes *Veni Redemptor* (*num Komm der heiden Heiland*) et *Te Deum laudamus* (*Herr Gott, dich loben Wir*), Luther y fit de notables changements. Les chants composés par Luther se divisent en deux classes : 1° ceux des traductions en prose de la Bible; — 2° ceux des cantiques versifiés. Les premiers se distinguent par une mélodie simple, plusieurs syllabes étant placées sur la même intonation, ce qui leur donne de l'analogie avec l'ancienne psalmodie. Des modulations plus variées, plus fortes, plus expressives, caractérisent au contraire la seconde classe. Parmi les chants de la première classe, on remarque particulièrement ceux que Luther composa à Wittenberg, pour la messe allemande, et qu'il publia d'abord dans sa liturgie, en 1516, puis dans sa *Formula missæ et communionis pro ecclesia* (Wittenberg, 1523, 2 vol. in-4°). Les principaux sont : 1° deux chants différents pour l'épître; — 2° celui de l'évangile; — 3° le *Pater* (*Vater unser*). A l'égard des cantiques de Zacharie, de Siméon, de Marie, et des litanies allemandes, attribués à Luther, il n'est pas certain qu'ils lui appartiennent. L'épître et l'évangile ne se chantent plus; on les récite simplement. Les autres chants ont été conservés dans la partie de l'Allemagne où les formes de la messe et l'usage de la musique pendant l'office divin existent encore.

La seconde classe des compositions est plus intéressante, et par elle-même, et parce qu'elle est encore en usage dans les temples de l'Allemagne protestante. On n'est pas d'accord sur le nombre de cantiques dont les mélodies lui appartiennent. Turk n'en compte que seize dans son livre *Des principaux devoirs d'un organiste* (1); d'autres le portent jusqu'à vingt, et même davantage. Mais il en est plusieurs qu'on lui a attribués, et qui ne sont point de lui : tels sont les cantiques *Mensch, willst du leben*, etc.; *Dies sind die heil'gen*, etc. N'oublions pas que lui-même dit dans la préface de sa liturgie, publiée en 1557 : « L'hymne *Nu last uns den Lieb begraben*, qu'on chante « aux funérailles, porte mon nom, mais elle « n'est pas de moi. Si je la renie, ce n'est pas « que je ne la trouve excellente; mais elle « est de Jean Weiss, et je ne veux pas « m'approprier son ouvrage. » Suivant les meilleures autorités et les livres de mélodies chorales publiés vers le milieu du seizième siècle, Luther paraît être auteur de celles-ci : 1° *Nun freut euch, lieben Christen gemein*, etc. — 2° *Christ lag in Todesbanden*. — 3° *Ein neues Lied wir haben an*, etc. — 4° *Aus tiefer Noth schrei Ich zu dir*, etc. — 5° *Ach Gott, vom Himmel sieh darein*, etc. — 6° *Es woll' uns Gott gnædig seyn*, etc. — 7° *Wir glauben all' an einen Gott*, etc. — 8° *Mit Fried' und Freund' Ich fahr'dahin*, etc. — 9° *Jesaia, dem Propheten*, etc. — 10° *Wohl dem, der in Gottesfurcht steht*, etc. — 11° *Jesus Christus, unser Heiland*. — 12° *Es spricht der unweisen Mund*. — 13° *Wær Gott nicht mit uns diese Zeit*. — 14° *Verleih uns Frieden gnædiglich*, etc. — 15° *Ein'feste Burg ist unser Gott*, etc. — 16° *Vom Himmel hoch da komm Ich*, etc. — 17° *Vater unser im Himmelreich*, etc. — 18° *Christ unser Herr*, etc. — 19° *Erhalt uns, Herr*. — 20° *Sie ist mir Lieb*, etc.

Si l'on a attribué à Luther des mélodies de cantiques qui ne lui appartiennent pas, il ne faut pas imiter l'auteur de *La Harpe de Sion* (2), qui lui dispute non-seulement les cantiques *Wir glauben all'an einen Gott*, etc., *Verleih uns Frieden gnædiglich*, etc., mais qui prétend que la mélodie *Ein'feste Burg ist unser Gott* n'est que l'hymne du culte catholique *Exultet cœlum laudibus*; que celle de *Nun freut euch, lieben Christen gemein* est semblable au

(1) *Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit*; Breslau, 1832, in-8°.

(1) *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten*, etc; Halle, 1787, in-8°.

(2) *Die Sions-Harfe oder Abhandlund uber das wesen, die Geschichte und die Litteratur der Kathol. Kirchengesænge.*

chant *Fortem virili pectore*, que *Erhaltuns, Herr, bei deinem Wort*, est sans aucun changement l'hymne *Jesu corona virginum*, et qu'il en est de même de plusieurs autres. Cependant un examen attentif ne fait découvrir entre ces murceaux que de faibles analogies. A ceux qui prétendent contester à Luther la composition des mélodies de ses cantiques, et qui affirment que toutes ces mélodies sont l'ouvrage de J. Walther, de Conrad Rupff, de Martin Agricola, de Senfel, de Henri Isaak, de Georges Rhaw, de Thomas Stœlzer et d'autres, on peut opposer le témoignage de Jean Walther lui-même qui, dans la préface de son *Cantional*, s'exprime ainsi : « Il y a quarante ans, lorsqu'il (Luther) « voulut établir la messe allemande à Wittenberg, il écrivit au prince Jean, de glorieuse « mémoire, pour que son professeur de chant, « Conrad Rupff, et moi vinssions à Wittenberg, afin de se concerter avec nous sur la « musique chorale. Il employa le huitième ton « pour l'épître, et le sixième pour l'évangile, en « disant : « *Les paroles de Jesus-Christ étant « remplies de douceur, nous consacrerons « le sixième ton à l'évangile; et saint Paul « étant un apôtre austère, nous emploierons « le huitième ton pour l'épître.* Il composa « aussi la musique des épîtres, des évangiles, « du *Qui pridie*, me la chanta et me demanda « mon avis. Il me retint pendant près de trois « semaines à Wittenberg, occupé à écrire « la musique de ses évangiles, de ses épîtres, jusqu'à ce que la première messe allemande eût été célébrée dans les paroisses. Je « fus obligé de les écouter attentivement, d'en « emporter une description à Torgan, et de la « présenter au prince de la part du docteur. Il « entreprit de composer des vêpres pour la « jeunesse, *et il écrivit à cet effet de beaux « cantiques allemands, qu'il entremêla ce- « pendant d'anciens cantiques latins*; etc. » Ce témoignage est irrécusable, et démontre que Luther est réellement auteur du chant de quelques-unes des mélodies de l'ancien *Chorolbuch*, quoiqu'il soit certain que beaucoup d'autres ont été composées par J. Walther, C. Rupff, G. Rhaw, J. Agricola, Speratus, Stoelzer, Dietricht, et d'autres anciens musiciens allemands.

La première édition du *Choralbuch* (livre choral) fut publiée à Wittenberg, en 1524; elle ne contenait que huit mélodies de Luther. Il en parut une autre, plus étendue, en 1525. J'en possède une fort rare intitulée *Enchiridion geistlicher Gesenge und Psalmen fur die Leien, mit viel andern zuuort gebessert*, petit in-8° carré de sept feuilles. A la fin du volume on lit : *Gedruckt durch Michael Blum*, 1528 (sans nom de lieu). Ce livre contient quelques psaumes, les cantiques, les vêpres, matines, complies, litanies et la messe allemande, avec les mélodies gravées sur des planches de bois, l'indication de celles qui sont tirées de l'antiphonaire et du graduel romain, et les noms des auteurs des chants allemands : parmi ceux-ci, on remarque celui de Luther aux cantiques *Nun freut euch, lieben Christen gemein*, etc.; *Jesus Christus unser Heiland*, et à sept autres. Il y a aussi une autre mélodie sur *Jesus Christus unser Heiland*, indiquée comme l'ouvrage de Jean Huss, perfectionné par Martin Luther. Les éditions, plus ou moins augmentées, du livre choral se multiplièrent rapidement. J'en possède environ quarante, toutes du seizième siècle, en différents formats, et ce n'est pas à beaucoup près toutes celles qui ont été publiées. Elles ont toutes pour titres *Enchiridion geistlicher Gesænge*, ou *geistlicher Lieder D. Mart. Luther's*. Une des plus belles est celle qui a été donnée par Valentin Bapst, à Leipsick, en 1545, in-8°, avec la musique bien imprimée, et le nom de Luther à tous les cantiques qui lui appartiennent. Toutes les pages sont encadrées de jolies vignettes, et l'on trouve en différents endroits de belles figures en bois. Les mêmes mélodies ont été adaptées à des traductions des cantiques et des psaumes dans les différents patois de l'Allemagne, et dans ses différents dialectes. J'en possède plusieurs en patois de Hambourg, de Magdebourg, de Berne, en langue dalmale, et même en Bohême et en polonais. Tous ces livres de chant, qui portent le nom de Luther, sont antérieurs à 1580. M. K. Grell a aussi publié les cantiques de Luther, avec ses opinions sur la musique, sous ce titre : *Luther's geistliche Lieder nebst dessen Gedanken über die Musik*; Berlin, 1817, in-8°.

On peut consulter avec fruit, sur Luther et sur ses travaux dans la liturgie musicale des églises réformées, les ouvrages suivants, dont quelques-uns ont été publiés à l'occasion de la troisième fête séculaire de la réformation : 1° *Dr. J. G. W. Augusti de Hymnorum sacrorum debemus in Historia dogmatum usu*; Breslau, 1817. — 2° O. L. Rambach *Ueber Luther's Verdienste um dem Kirchengesænge* (Sur l'influence de Luther dans le chant d'église); Hambourg, 1813. — 3° *Luther's Verdienste um Musik und Poesie von Knecht* (Influence de Luther sur la musique et la poésie, par Knecht); Ulm, 1817. — 4° *Luther's Verdienste um die Musik, von Müller* (Influence de Luther sur la musique, par Muller);

Erfurt, 1817. — 5° *Mortimer, Der Choralgesang zur Zeit der Reformation* (Le Chant choral au temps de la Réformation); Berlin, 1821, in-8°. — 6° *Ueber die, zur Dreihundert jahringen Jubelsfeier der Reformation verschienenen Schriften* (Sur les ouvrages publiés à l'occasion de la fête du troisième siècle de la réformation); Nuremberg, 1817. — 7° *Index librorum ad celebranda sacra sæcularia reformationis ecclesiastica tertia, quos bibliotheca regia Berolin., comparavit jussu V. E. et J. ab Altenstein editus;* Berlin, 1821. — 8° *Dr. Martin Luther's Gedanken über die Musik, von F.-A. Beeck* (Opinions de M. Luther concernant la musique, par M. Frédéric-Adolphe Beeck); Berlin, 1825, in-8°. — 9° Une suite de bons articles sur les auteurs des mélodies chorales de l'église réformée, dans les quatre premiers volumes de l'excellent écrit périodique publié à Breslau, par M. J.-G. Hientzsch, sous ce titre : *Eutonia, eine hauptsæchlich Musik Zeitschrift.* J'ai puisé dans ces divers ouvrages les éléments de cet article.

LUX (Frédéric), violoniste et maître de concerts à Dessau, né le 24 novembre 1820 à Ruhla, dans le duché de Saxe-Cobourg-Gotha, fit ses premières études musicales à Eisenach, et devint élève de Frédéric Schneider, à Dessau, en 1839. En 1846 il fit exécuter une cantate de fête dans cette ville; elle obtint un succès si brillant, que les dames lui firent offrir une couronne d'argent. Le 24 mars de la même année, il fit représenter sur le théâtre de la cour l'opéra de sa composition *Das Kæthchen von Heilbronn* (Catherine de Heilbronn), dont la musique fut fort applaudie. Postérieurement M. Lux s'est fixé à Mayence, comme professeur de musique.

LUYR (Adam), savant musicien du seizième siècle, naquit à Aix-la-Chapelle. Glaréan le vit dans sa jeunesse à Cologne, où il enseignait les mathématiques. On trouve dans le *Dodecachordon* du savant de Glaris (pag. 291) une chanson latine d'Adam Luyr à trois voix, fort bien faite, et qui offre un curieux exemple de l'emploi des prolations parfaite et imparfaite.

LUYTON (Charles), bon organiste et compositeur de l'empereur Rodolphe II, vécut à Prague depuis 1577 jusqu'en 1611, époque où il mourut en cette ville, dans un âge avancé. On connaît de cet artiste : 1° Épigramme latine sur le blason des maisons nobles *Berka de Dub et de Lypa*, mise en musique; Prague, 1579. — 2° *Madrigali a cinque voci*; Venise, 1582. — 3° *Selectissimarum sacrarum cantionum sex vocibus compositarum, nunc primum in lucem editarum, fasciculus primus; Pragæ, typis Georgii Nigrini, anno* 1603. Ce recueil contient 29 motets à six voix. — 4° *Opus musicum in Lamentationis Hieremiæ prophetæ; Pragæ, typis Georgii Nigrini*, 1604. — 5° *Collectio Missarum 7 vocum, Pragæ, typis Nicolai Straus*, 1609. Cet ouvrage, dédié à l'empereur Rodolphe, a été réimprimé à Francfort-sur-le-Mein, en 1611, in-fol. — 6° *Popularis anni Jubilus, seu mantissa, a Georgio Bertholdo Pontono e Breitenberg scripta, et a nobili clarissimoque Carolo Luyton, organista Cæsaris ante paucos annos, suavissima melodia exornata;* Francfort, 1595, in-4°.

LUZZASCO LUZZASCHI, célèbre organiste et compositeur du seizième siècle, naquit à Ferrare, et fut attaché, en qualité de maître de chapelle, à l'église cathédrale de cette ville et au service du duc Alphonse II. Il mourut à l'âge de soixante-deux ans, et fut inhumé dans l'église des Carmes. Claude Merulo le considérait comme le plus grand organiste italien de son temps, et Vincent Galilée l'a placé au nombre des quatre musiciens les plus distingués de cette époque. Pierre Pontio le cite dans la deuxième partie de son *Dialogo ove si tratta della teoria e pratica di musica* (p. 49), comme auteur de *ricercari* excellents pour l'orgue; deux de ces ricercari, du premier et du deuxième ton, ont été publiés par Diruta (*voy.* ce nom), dans la seconde partie de son *Transilvano*. La première partie du même ouvrage contient une *toccate* du quatrième ton, par Luzzasco Luzzaschi. On connaît de Luzzasco : 1° *Madrigali a quattro voci*; Naples, 1576. — 2° *Madrigali a cinque voci*, lib., 1; Venise, Ant. Gardano, 1575. — 3° Idem, lib. 2; Ferrare, 1576. — 4° Idem, lib 3; ibid., 1581. — 5° Idem, lib. 4; ibid, 1584. L'abbé Requeno cite Luzzasco Luzzaschi parmi les musiciens du seizième siècle qui tentèrent de ressusciter le genre enharmonique des Grecs, et assure qu'il avait fait un clavecin dont le clavier était disposé de manière à pouvoir exécuter de la musique dans les trois genres, diatonique, chromatique et enharmonique (voy. *Saggi sul ristabilimento dell' arte armon.*, t. 2, p. 123). Requeno a été mal informé; le clavecin dont il s'agit avait été construit d'après les idées de Nicolas Vicentino (*voy.* ce nom), et se trouvait chez le duc de Ferrare, suivant ce que nous apprend Bottrigari dans son livre intitulé *Il Desiderio, overo de' concerti di varii strumenti musicali* (pp. 40 et 41, édition de 1599). Bottrigari ajoute que cet instrument était l'effroi des accordeurs et des exécutants par le grand nombre des touches de son clavier; mais que Luzzasco, premier organiste du duc, avait triomphé de ces difficultés et qu'il jouait le

clavecin de Vicentino, dont il tirait de beaux effets d'harmonie dans des pièces qu'il avait écrites spécialement pour cet instrument.

LVOFF (Alexis-Théodore), général major et directeur de la chapelle impériale de Russie, né le 25 mai 1799, à Itéval, en Esthonie, révéla dès son enfance d'heureuses dispositions pour la musique. Le violon était l'instrument pour lequel son penchant était décidé : on lui donna un maître, et ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de huit ans il exécutait déjà des concertos difficiles. Lorsqu'il eut atteint sa dix-septième année, il prit la résolution d'étudier seul les œuvres de Corelli, de Bach, de Gaviniès, de Viotti, de Baillot et de Kreutzer; un travail constant le familiarisa avec la manière de chacun de ces artistes, et de leur fusion il se fit un style personnel. La lecture des partitions de Hændel, de Graun, de Jomelli, de Durante, de Gluck, de Mozart, de Haydn et de Beethoven, devint aussi la source de ses connaissances pour la composition. Tous les moments de liberté que lui laissaient ses devoirs du service de l'État, où il était entré fort jeune, suivant l'usage établi dans la noblesse russe, il les consacrait à l'art pour lequel il se sentait une passion invincible. C'est ainsi que par des travaux persévérants pendant plus de trente ans, M. Lvoff s'est fait une juste réputation de violoniste et de compositeur. Servant honorablement son souverain et son pays, il parvint par degrés au rang de général major, et l'empereur Nicolas, ayant apprécié son mérite dans la musique, lui confia, en 1836, la place de directeur de la chapelle impériale. En 1840, M. Lvoff a visité Paris et Leipsick : il s'y est fait connaître avantageusement comme violoniste et comme compositeur. Un de ses opéras (*Bianca e Gualtiero*) fut représenté à Dresde avec succès, en 1845; après avoir été joué à Pétersbourg. Les Académies philharmoniques de Bologne, Sainte-Cécile de Rome, des Amis de la musique de Vienne, royale de chant de Berlin, et d'autres de Londres et de Pétersbourg, ont décerné à cet amateur distingué le titre de membre honoraire. Parmi les ouvrages les plus connus de M. Lvoff, on remarque : 1° Six duos instructifs pour deux violons; — 2° Air varié pour violon avec accompagnement de quatuor, gravé à Pétersbourg. — 3° *Stabat Mater* de Pergolèse arrangé en chœur et instrumenté à grand orchestre; publié à Berlin; — 4° Première fantaisie pour le violon, avec orchestre, Berlin, Schlesinger. — 5° Seconde fantaisie idem, ibid. — 6° *Le Duel*, divertissement pour violon et violoncelle, avec orchestre, op. 4; ibid. — 7° Concerto pour violon avec orchestre; Leipsick. — 8° *Duo cantica qualuor vocibus cantanda*, op. 6; Berlin, Schlesinger. — 9° Grand chœur militaire sur des thèmes russes, avec orchestre, dédié à F. Mendelssohn-Bartholdy, op. 15; gravé en partition, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 10° Hymne national russe, qui a eu un grand succès populaire dans toute la Russie, composé en 1833, gravé à Pétersbourg et à Berlin. — 11° Quatorze mélodies de Schubert et autres arrangées avec une partie de violon obligé, Paris, Richault, et Saint-Pétersbourg. — 12° Six psaumes et vingt-huit chants détachés, composés pour le chœur des chantres de la cour impériale, gravés à Pétersbourg. — 13° *Stabat Mater* à quatre voix en chœur et grand orchestre, texte latin et allemand, gravé en partition, à Vienne. Cet ouvrage est une des productions capitales de M. Lvoff. — 14° Chants antiques de toutes les parties de l'office divin, du rit grec de Russie, harmonisés à quatre parties sur le texte slave; onze gros volumes in-4°, gravés à Pétersbourg; travail immense, qui fait beaucoup d'honneur au directeur de la chapelle impériale. Les ouvrages dramatiques de M. Lvoff représentés à Pétersbourg sont : — 15° *Le Bailli de village*, en trois actes, texte russe. — 16° *Bianca e Gualtiero*, opéra lyrique en deux actes, texte français, gravé en partition à Pétersbourg. — 17° *Ondine*, Opéra féerique en trois actes, texte allemand, représenté à Vienne en 1846, à Pétersbourg en 1848, et gravé en partition pour le piano, à Vienne. — 18° *La Brodeuse*, en un acte, texte russe, représenté et publié à Pétersbourg.

LYCHOR (Samuel), savant et littérateur suédois, a fait imprimer une dissertation académique intitulée : *Disputatio de intendendis sonis; Hafniæ*, 1693, in-8°.

LY-KOANG-TY, écrivain chinois sur la musique, ministre d'État, et membre du premier tribunal des lettrés, vécut à la fin du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième. Il avait composé un grand ouvrage concernant la doctrine des musiciens chinois, et son livre était terminé, quand un incendie détruisit sa maison en 1705, et anéantit le manuscrit qui renfermait le fruit de ses recherches. Plein de courage, il se remit au travail, et refit son ouvrage, mais sur un plan moins étendu. Voici ce qu'en dit *Tsing-tchi*, fils de *Ly-Koang-ty*, éditeur de l'ouvrage de son père, dans la préface qu'il y a ajoutée : « Il (*Ly-Koang-ty*) fit « un recueil de tout ce qu'il avait pu trouver « sur l'ancienne musique dans les livres les « plus estimés et les plus authentiques; il le « mit en ordre, et le divisa en huit parties, dont « voici les titres : 1° Théorie de la musique en

« général ; — 2° Effets de la musique ; — 3° Explication des différentes espèces de musique ; « — 4° Des règles de la musique. — 5° Des « instruments dont on se servait anciennement « dans l'exécution de la musique ; — 6° De la « musique vocale ; — 7° De la musique qu'on « employait anciennement pour les danses et « la comédie ; — 8° De l'usage de chaque es- « pèce de musique en particulier. L'ouvrage « achevé, ajoute *Tsing-tchi*, le feu prit à notre « maison, et consuma dans un instant le fruit « d'un travail immense. Ce fâcheux accident ar- « riva l'année du cycle *y-yeou* (1705). Dans « l'année *ou-tsée* (1708), mon père eut réparé « en partie la perte qu'il avait faite. Il avait « fouillé de nouveau les sources où il avait puisé « auparavant ; mais ne les ayant pas toutes sous « la main, et beaucoup de choses s'étant effa- « cées de sa mémoire, il raccourcit son ouvrage, « et le renferma dans des limites plus étroites. « Enfin dans l'année *Ting-ouei* (1727) l'ouvrage « fut mis entre les mains des imprimeurs, qui « en peu de mois eurent achevé la première « édition. »

Le jésuite Amiot, missionnaire à la Chine (*voy.* Amiot), fit, vers 1750, avec l'aide de quelques lettrés chinois, une traduction française de l'ouvrage de *Ly-Koang-ty*, lequel a pour titre : *Kou-yo-King-tchouen* (Commentaire sur le livre classique qui concerne la musique ancienne), et envoya le manuscrit de cette traduction à Bougainville, secrétaire perpétuel de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, qui le reçut en 1754. Ce manuscrit fut communiqué à Rameau, puis à l'abbé Roussier, qui le garda longtemps ; il passa ensuite dans plusieurs mains, et finit par s'égarer. Klaproth a possédé un exemplaire de l'ouvrage original de *Ly-Koang-ty*, et me l'a communiqué : plus tard il l'a vendu au bibliographe anglais Dibdin. Ce livre est sans doute aujourd'hui dans quelque grande collection en Angleterre.

LYNG-LUN, personnage fabuleux de la cour de *Hoang-ty*, empereur de la Chine, à qui les anciens auteurs de traités chinois de musique attribuent la découverte des proportions nécessaires des tuyaux de bambou pour former les douze demi-tons de l'octave, en prenant pour son le plus grave celui qui correspond à *fa* de la gamme européenne. Ces douze demi-tons sont appelés *lu* par les Chinois. La découverte de *Lyng-lun* fut faite, disent les auteurs anciens de musique, dans la soixantième année du règne de *Hoang-ty*, qui répond à l'an 2637 avant l'ère chrétienne. Toutes les circonstances relatives à cette découverte prétendue, et que rapportent les mêmes auteurs, sont autant de merveilles fabuleuses.

LYSANDRE, citharède grec, naquit à Sicyone. Philochore, cité par Athénée (liv. 14, c. 9), dit qu'il changea le jeu de la cithare simple, en prolongeant les sons aigus, en sorte qu'il rendit les sons de cet instrument analogues à ceux de la flûte, c'est-à-dire qu'il trouva les sons harmoniques ; invention dont Épigone propagea l'usage. Lysandre fut aussi le premier qui ôta aux instruments appelés *Magadis* et *Sambuque*, l'espèce de son sifflant qu'on y remarquait auparavant. J'avoue que cette dernière partie du texte d'Athénée me paraît fort obscure ; il est difficile de se faire une idée juste du perfectionnement attribué à Lysandre.

LYSER (Jean-Pierre), peintre et amateur de musique à Dresde, né dans cette ville, en 1804, a fait imprimer dans la *Nouvelle Gazette* de musique de Leipsick (année 1834) des nouvelles musicales sur Doles, Mozart, Beethoven et Hændel. Ces morceaux ont été imprimés séparément à Leipsick, 1835, in-8°. On a aussi de M. Lyser : *Cæcilia, ein Taschenbuch für Freunde der Tonkunst* (*Cécilia*, annuaire pour les amis de la musique), 1re année (la seule qui a paru), in-8°. avec des gravures et de la musique, Hambourg, 1833 ; et une biographie développée de Meyerbeer, ou plutôt une étude sur sa tendance, son style et ses antagonistes. Cet écrit a pour titre : *Giacomo Meyerbeer, sein Wirken und seine Gegner* ; Dresde, Wagner, 1838, in-8° de 61 pages. On a aussi du même auteur un écrit intitulé : *G. Meyerbeer und J. Lind. Fragmente aus dem Tagebuche einer alten Musikers* (G. Meyerbeer et J. Lind. Fragments du journal d'un vieux musicien) ; Vienne, 1857, in-8°. M. Lyser vit habituellement à Vienne.

LYSONS (Daniel), ecclésiastique anglais, recteur de Rodmarton, dans le comté de Gloucester, au commencement du dix-neuvième siècle, est auteur d'un livre qui a pour titre : *History of the origin and progress of the Meeting of the three choirs of Gloucester, Worcester and Hereford* (Histoire de l'origine et des progrès de la réunion des trois chœurs de Gloucester, Worcester et Hereford) ; Gloucester, D. Walker, 1812, 1 vol. gr. in-8°. La seconde partie de cet ouvrage, depuis la page 159 jusqu'à la page 268, renferme les annales des festivals de musique.

LYTTICH (Jean), professeur au gymnase (collége) du comté Mansfeld à Eisleben, et *cantor* de l'église Saint-Nicolas, de cette ville, naquit à Plauen, vers la fin du seizième siècle. Il a fait imprimer les ouvrages de sa composition sous les titres suivants : 1° *Venus Glœklein*,

oder newe weltliche Gesænge, mit anmuthigen Melodien und lustigen Texten, auff 4 *und* 5 *Stimmen componirt* (La Clochette de Vénus, ou Nouveaux Chants mondains, avec des mélodies agréables et des textes plaisants, composés pour quatre ou cinq voix); Jéna, 1610, in-4°. — 2° *Sales Venerex musicales, oder newe deutsche Politische* (?) *Gesænge, mit anmuthigen lustigen Texten und Melodien von vier und fünff Stimmen* (Plaisanteries musicales de Vénus, ou nouveaux chants politiques allemands, avec des textes joyeux et des mélodies agréables à 4 et 5 voix); Jéna, 1610, in-4°. — 3° *Musikalische Streitkranzlein hiebevorn von den allerfürtreflichsten und beruhmbtesten componisten, in welcher Sprach, pro certamine, mit sonderlichen Fleiss, und auffskindlichst, mit* 6 *Stimmen auffgesetzt*, etc. (Petite Couronne tressée de fleurs musicales, etc., à 6 voix); Nuremberg, Kauffmann, 1612, in-4°. — 4° *Rosenthal oder newe ærtige Melodien mit lustigen politischen Texten auff* 4 *und* 5 *Stimmen*; Nuremberg, 1609, in-4°.

M

MAASS (Nicolas), facteur d'orgues dans le seizième siècle, au service du roi de Danemark, construisit à Stralsund, en 1543, un instrument de quarante-trois jeux, à trois claviers et pédale, dont on trouve la disposition dans les *Syntagma* de Prætorius (tome II, op. 167).

MAASS (Jean-Gebhard-Honoré), professeur de philosophie, né à Krottendorf, dans les environs de Halberstadt, le 26 février 1766, fut d'abord simple magister à Halberstadt, puis, en 1791, devint professeur de philosophie à Halle, où il est mort le 23 décembre 1823. De bons ouvrages relatifs à la philosophie et aux mathématiques l'ont fait connaître avantageusement. Il n'est cité ici que pour quelques articles relatifs à la musique, imprimés dans différents journaux allemands. Les principaux sont : 1° *Sur la musique instrumentale*, dans la *Nouvelle bibliothèque des belles-lettres* (tom. 48, ann. 1791, pag. 1-40). 2° Supplément à l'article *Accent musical* de la *Théorie des beaux-arts* de Sulzer, inséré dans l'ouvrage *Sur les caractères des principaux poëtes de toutes les nations*, par une société de savants (Leipsick, 1793, tom. II, n° 2). 3° *Sur les sons harmoniques* (dans la *Gazette musicale de Leipsick*, ann. XVIII, p. 477). 4° Notice sur Türk (*ibid.*, t. XVI, p. 609). 5° De la représentation des sons par les chiffres (*ibid.*, t. XVII, p. 85, 105, 125). 6° Comparaison des rapports des sons (*ibid.*, p. 735). 7° De la perception des sons aigus (*ibid.*, tom. XVIII, p. 17). 8° Analyse de l'Essai de M. G. Weber sur une thèse générale de la musique (*ibid.*, t. XIX, pag. 637, 661 ; t. XX, p. 477).

MABELLINI (Théodule), compositeur distingué, est né à Pistoie, le 2 avril 1817. Son père, Vincent Mabellini, était bon mécanicien et habile trompettiste. Ce fut lui qui donna les premières leçons de musique à Théodule, dont les dispositions pour cet art étaient si remarquables, que dès l'âge de neuf ans il jouait déjà les œuvres des pianistes les plus renommés, exécutait de grandes difficultés sur la flûte, et faisait admirer sa belle voix de soprano au chœur de la cathédrale. Frappé de l'heureuse organisation de cet enfant, Joseph Pilotti, l'un des meilleurs élèves du P. Mattei, et maître de la chapelle de Pistoie, à cette époque, le prit en affection et lui fit commencer l'étude de l'harmonie et du contrepoint. A l'âge de douze ans, Mabellini avait déjà produit beaucoup d'œuvres instrumentales, particulièrement pour la musique militaire. Appelé à Bologne en qualité de professeur de composition au Lycée communal, Pilotti ne put continuer l'éducation musicale de Mabellini ; mais avant son départ, il donna aux parents du jeune artiste le conseil de l'envoyer à Florence, pour qu'il y continuât ses études sous la direction de quelque bon maître. Mabellini se rendit en effet dans cette ville lorsqu'il eut atteint l'âge de seize ans. Il y arriva en 1833 et y resta jusqu'à la fin de 1836 ; mais les cours du lycée musical ne lui offrant pas les ressources qu'il avait espéré y trouver pour son instruction, il cessa de les fréquenter, et se remit à l'étude de ses instruments favoris, le piano et la flûte, sans autre guide que lui-même. Vers le milieu de 1835, ses parents et ses protecteurs, au nombre desquels était le chevalier Rossi, de Pistoie, affligés de lui voir perdre ainsi ses plus belles années, lui donnèrent le conseil de faire effort pour fixer sur lui l'attention publique par un ouvrage d'une certaine importance, ce qu'il fit en écrivant la musique de l'opéra intitulé *Matilda a Toledo*, qui fut représenté avec succès au théâtre Alfieri, dans l'automne de 1836. Le résultat en fut heureux, car il obtint du grand-duc de Toscane une pension pour aller étudier son art chez Mercadante, alors maître de chapelle à Novare. On ne pouvait choisir un meilleur guide, car Mercadante est, sans aucun doute, le compositeur dramatique de l'Italie qui possède l'instruction la plus solide. Mabellini resta près de ce maître pendant trois ans et demi, l'accompagnant partout où il allait mettre en scène ses opéras, et s'instruisant autant par l'exemple et par la pratique

que par les travaux didactiques qu'il faisait sous la direction du maître. Pendant toute cette période d'études, Mercadante montra pour son élève une affection toute paternelle. A cette époque, Mabellini écrivit *la Chasse,* pour chœur et orchestre, qu'il fit exécuter à un concert de la cour de Florence et qu'il offrit au grand-duc de Toscane, comme un tribut de reconnaissance pour ses bienfaits : cet ouvrage fut suivi d'une messe solennelle à quatre voix et orchestre, qui fut exécutée à la cathédrale de Novare.

En 1840, Mabellini écrivit la partition de *Rolla,* opéra qui fut représenté au théâtre de Carignan, à Turin, et qui obtint un brillant succès, non-seulement dans cette ville, mais à Trieste, Naples et Milan; Ricordi en a publié la partition pour le piano. Cet ouvrage fut suivi de *Ginevra degli Almieri,* représenté dans la même ville et au même théâtre pendant la saison d'automne 1841. Dans l'année suivante, Mabellini retourna à Pistoie : il y fut élu membre de l'Académie des sciences, lettres et beaux-arts, et composa une grande cantate en honneur de Raphaël Sanzio, pour une fête donnée par cette société savante, le 27 juillet. Une partie de cette cantate a été publiée à Milan, chez Ricordi. Appelé à Florence en 1843, il écrivit pour le théâtre de la Pergola son opéra *il Conte de Savagna,* qui fut chanté par la Barbieri Nini, la Brambilla, mademoiselle Castelan, et Ottolini Porta. Le succès de cet ouvrage eut beaucoup d'éclat ; il occupa la scène pendant une grande partie de la saison : Sienne, Rome et Naples ne lui firent pas un moins bon accueil ; la partition pour le piano fut publiée à Milan, chez Ricordi. Dans cette même année, Mabellini fut nommé directeur de la Société philharmonique de Florence; il ne tarda pas à lui donner l'impulsion qui a fait la prospérité de cette institution naguère languissante. Au printemps de 1844, il se rendit à Rome pour mettre en scène au théâtre *Apollo* son nouvel opéra *i Veneziani a Costantinopoli,* qui ne réussit pas. De retour à Florence, il fut chargé par le duc de Toscane, en 1845, de composer la musique de l'oratorio *Eudossia e Paolo,* qui fut exécuté dans la grande salle *dei Cinquecenti*, au *Palazzo Vecchio,* par cinq cent cinquante chanteurs et musiciens d'orchestre, à l'occasion de la fête de saint Jean, patron de Florence. En 1846, Mabellini s'établit définitivement dans cette ville et se maria. Dans la même année, il composa pour le théâtre de la Pergola l'opéra *Maria di Francia,* et la cantate *il Ritorno,* qui lui avait été demandée par le grand-duc. Sa nomination de maître de chapelle de la Cour de Toscane, au commencement de 1847, fut la récompense de ces travaux. Ses *Responsori* à huit voix en deux chœurs, qu'on a exécutés chaque année dans la semaine sainte, furent écrits à la même époque ; cet ouvrage, l'un des meilleures compositions de cet artiste, a été publié à Florence, chez Guidi, en grande partition. Des cantates, des hymnes, et l'oratorio *le Dernier jour de Jérusalem,* furent les seuls ouvrages écrits par Mabellini pendant les années 1848 et 1849 : en 1850, il composa sa grande messe de *Requiem,* qui fut exécutée pour la première fois au mois de mars 1851, dans l'église de Saint-Gaétan, et dont la partition a été publiée à Paris, chez Richault. Cette production, que j'ai sous les yeux en écrivant cette notice, prouve que son auteur est du petit nombre des maîtres italiens qui conservent encore les bonnes traditions de l'art d'écrire la musique sérieuse. Elle est dédiée à la reine d'Espagne, Dona Isabelle II, qui a récompensé l'auteur en lui envoyant la croix de l'ordre d'Isabelle la Catholique. *Il Venturiero,* opéra composé par Mabellini, en collaboration avec son ami Gordigiani, fut représenté, en 1851, au théâtre de Livourne, et, dans l'année suivante, il donna à Florence *Baldassar*, grand opéra dont le finale du second acte excita l'enthousiasme des spectateurs. Depuis lors, Mabellini n'a plus écrit que de la musique d'église, à l'exception de *Fiametta,* opéra bouffe représenté à la Pergola, en 1857.

Les compatriotes de Mabellini lui reprochent d'être trop savant. Peu de maîtres, si toutefois il en est parmi les Italiens de l'époque actuelle, pourraient mériter ce blâme. Dans le nombre d'ouvrages dramatiques qui se sont produits pendant les dernières années au delà des Alpes, une partition bien écrite est incontestablement une œuvre très-originale. Aujourd'hui, les graves événements politiques qui agitent la nation sont un temps d'arrêt pour les arts : espérons qu'après le retour à la tranquillité, cette grande diversion aura pour effet d'opérer une réforme salutaire dans le goût musical des Italiens.

Les œuvres de musique d'église composées par Mabellini jusqu'en 1859 sont celles-ci : 1° Messe à quatre voix et orchestre, à Novare, en 1838. 2° *Responsori* à deux chœurs (1847), à Florence, chez Guidi. 3° Messe de *Requiem* (1850); Paris, Richault. 4° Messe à trois voix,

chœur et orchestre (1855), *ibid.* 5° *Libera me Domine*, à quatre voix, chœur et orchestre, *ibid.* 6° Messe solennelle à quatre voix, chœur et orchestre (1845). 7° Messe *idem*, ibid. (1848). 8° Messe *a capella*, à trois voix (1849). 9° Messe *idem* (1851). 10° Motet (*O Pater*), pour baryton, chœur et orchestre. 11° Motet (*Spes impii*), pour basse, chœur et orchestre. 12° *Stabat mater*, pour basse, chœur et orchestre. 13° *Te Deum* à quatre voix, chœur et orchestre. 14° *Vexilla Regis*, à quatre voix, chœur et orchestre. 15° *Iste confessor*, idem. 16° *Domine ad adjuvandum*, idem. 17° et 18° Deux *Dixit*, idem. 19° *Magnificat*, pour ténor et basse, chœur et orchestre. 20° *Laudate pueri*, pour ténor, chœur et orchestre. 21° *Loquebar*, à quatre voix, chœur et orchestre. 22° *Loquebar*, à trois voix et orgue. 23° *Audi filia*, à quatre voix, chœur et orchestre. 24° *Offerentur*, à trois voix et orgue. 25° *Ecce sacerdos magnus*, à quatre voix, chœur et orchestre, exécuté à la cathédrale de Florence, en présence du pape Pie IX, en 1857. 26° *Unguentum*, à quatre voix et orchestre. 27° *O gloriosa Virginum*, idem. 28° *Exultet*, à trois voix et orchestre. 29° *O Salutaris* pour ténor, basse et orgue. 30° *Tantum ergo*, pour ténor, basse et orchestre. 31° *Tantum ergo*, pour contralto, ténor et orchestre. 32° *Gaudeamus*, à quatre voix et orchestre. MUSIQUE DE CONCERT ET DE CHAMBRE : 33° *La Chasse*, chœur et orchestre, 1857. 33° *(bis) Raphaël Sanzio*, cantate, 1842. 34° Six valses pour le piano; Milan, Lucca, 1839. 35° Grande fantaisie pour flûte, clarinette, cor, trompette et trombone, composée par ordre du grand-duc de Toscane pour les artistes de sa chapelle Ciardi (flûte), les frères Bimboni, (clarinette et trombone), Paoli (cor) et Brizzi (trompette), avec orchestre, 1846. 36° *L'Addio*, romance pour baryton, avec violoncelle obligé et piano, 1847; Florence, Lorenzi. 37° Cantate élégie sur la mort du célèbre sculpteur Bartolini, de Florence, 1846. 38° *Il Ritorno*, cantate, 1846. 39° Fantaisie militaire pour flûte, clarinette, cor, deux trompettes, trombone et orchestre, 1847. 40° *Italia risorta*, hymne pour soprano, chœur, orchestre, 1848; Florence, Lorenzi. 41° *La buono Audata*, chanson devenue populaire; Florence, Guidi, 1847. 42° *E spero di tornare*, idem, *ibid.*, 1848. 43° *L'Etruria*, cantate; Florence, Lorenzi, 1849. 44° *Bouquet de Florence*, album de douze morceaux de chant avec accompagnement de piano; Paris, Richault, 1855. 45° Élégie pour chant et piano; Florence, Guidi, 1850. 46° Cantate pour baryton, chœur et orchestre, intercalée dans *Saül*, tragédie d'Alfieri. 47° *Hymne national toscan*, 1858. 48° Un grand nombre de romances, petites cantates, avec piano, marches et fantaisies pour musique militaire.

MABILLON (JEAN), savant bénédictin de la congrégation de Saint-Maur, naquit à Saint-Pierremont, village du diocèse de Reims, le 23 novembre 1632. Après avoir achevé de brillantes études au collége de Reims, il entra au séminaire, où il passa trois années; il n'en sortit que pour prononcer ses vœux à l'abbaye de Saint-Remi, au mois de septembre 1654. Ce n'est point ici le lieu d'examiner les travaux importants de ce savant homme : on en trouve l'indication et l'analyse dans les dictionnaires historiques généraux; je ne citerai que ses ouvrages qui renferment des objets relatifs à la musique : 1° *De Liturgiâ gallicanâ libri tres*, Paris, 1685; *ibid*, 1729, in-4°. Mabillon y traite de la musique d'église, dans la première partie, sous le titre de *Musicæ status*. 2° *Annales ordinis S. Benedicti, in quibus non modò res monasticæ sed etiam ecclesiasticæ historiæ non minima pars continetur*, Paris, 1713-39, 6 vol. in-fol. 3° *Acta Sanctorum ordinis S. Benedicti in sæculorum classes distributa*, Paris, 1668-1702, 9 vol. in-folio. On y trouve des renseignements curieux sur l'histoire de la musique d'église. Mabillon est mort à l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, le 27 décembre 1707, à l'âge de soixante-quinze ans.

MABLY (GABRIEL BONNOT DE), frère de l'abbé de Condillac, naquit à Grenoble, le 14 mars 1709, d'une famille parlementaire du Dauphiné. Après avoir fait ses études au Collége de Lyon chez les jésuites, il se rendit à Paris où le cardinal de Tencin, son parent, le fit entrer au Séminaire de Saint-Sulpice; mais il ne tarda pas à se dégoûter des études théologiques, qu'il abandonna pour se livrer à celle de l'histoire et du droit public. Sans autre ambition que celle de se faire un nom par ses écrits, et satisfait du médiocre revenu de trois mille francs, qui composait toute sa fortune, il consacra sa vie entière à la composition de ses ouvrages. Il est mort à Paris, le 23 avril 1785. Parmi des écrits d'un genre tout différent, on est étonné d'en trouver un qui a peu de rapport avec ses autres travaux, et qui est intitulé : *Lettres à madame la marquise de P...* (Pompadour) sur *l'Opéra*, Paris, 1741, in-12 de cent soixante-six pages, réimprimé en 1752, in-12. C'est une poétique assez

vague de ce genre de spectacle. Il la publia sous le voile de l'anonyme. L'abbé Goujet en a parlé avantageusement, sans en connaître l'auteur, dans sa *Bibliothèque française*, t. III, p. 559. Cet opuscule n'a point été recueilli dans les diverses éditions complètes de Mably.

MACARI ou **MACCARI** (Jacques), compositeur dramatique, né à Rome dans les premières années du dix-huitième siècle, est connu par les opéras suivants, tous représentés à Venise : 1° *Adoaldo furioso*, en 1727. 2° *Aristide*, 1735. 3° *Ottaviano trionfante di Marc-Antonio*, 1735. 4° *La Fondazione di Venezia*, 1736.

MACARRY (Pierre), professeur de musique à Marseille, s'est fait connaître par un écrit intitulé : *Questions sur la diversité d'opinions et de doctrines des auteurs didactiques en musique, adressées à Messieurs les professeurs et membres du Conservatoire de France*, Paris, 1827, in-8° de soixante-huit pages, avec deux planches. Ces questions sont relatives aux divers systèmes d'harmonie : j'en ai donné une analyse dans la *Revue musicale* (t. I, p. 245 et suiv. ; 324 et suiv.).

MACCARI (Antoine), chantre de la chapelle ducale de Saint-Marc, à Venise, concourut, en 1740, pour la place de maître de cette chapelle. Mais on lui préféra Lotti (*voyez* ce nom). M. Caffi dit que Maccari s'était fait connaître par de bonnes compositions pour l'église (1). Cet artiste a écrit aussi pour la scène et a fait représenter : *Lucrezia romana in Costantinopoli*, au théâtre *S. Samuele*, de Venise, en 1737, et *La Contessina*, opéra bouffe, au même théâtre, en 1743. Dans la première édition de la *Biographie des Musiciens*, ces ouvrages étaient attribués par erreur à *Jacques Macari*, de Rome (voy. ce nom).

MACCHERINI (Joséphine), cantatrice qui a joui de quelque réputation, principalement dans le style d'expression, était née à Bologne en 1745. Ayant quitté le théâtre en 1788, elle se retira dans sa ville natale, où elle est morte, le 19 septembre 1825, à l'âge de quatre-vingts ans.

MACDONALD (Jean), ancien lieutenant-colonel du génie et commandant en chef de l'artillerie à l'établissement anglais de Sumatra (2), naquit en 1709 dans les Hébrides, d'une famille attachée aux Stuarts. Il revint de l'Inde en 1796, et se fixa à Londres. Cultivant les sciences et la musique avec succès, il se livra à des recherches curieuses sur la théorie des sons harmoniques qui peuvent se produire sur les instruments à archet. Le résultat de ses découvertes furent publiés, en 1811, à Londres, chez Monzani, sous ce titre : *A Treatise on the practice, theory and harmonic System* (Traité sur la pratique, la théorie et le système des harmoniques). Le traité des harmoniques du violoncelle parut séparément chez le même, en 1813, et en 1815, avec des additions ; mais les deux ouvrages ont été refondus, avec de nouvelles recherches, dans le volume qui a pour titre : *A Treatise on the harmonic System arising from the vibrations of the aliquot divisions of Strings according to the gradual progress of the notes, from the midle, to the remote extremis, explaining simply, by curved delineations, the manner in which the harmonic tones, half and quarter notes, are generated and produced on every corresponding part of the String* (Traité sur le système harmonique provenant des vibrations des parties aliquotes des cordes, etc.), Londres, Preston, 1822, in-fol., avec beaucoup de planches ; ouvrage imprimé avec luxe. Ce savant est mort à Exeter, le 12 août 1831.

MACE (Thomas), luthiste anglais, naquit en 1613, et fut attaché longtemps au Collége de la Trinité, à Cambridge, en qualité de clerc. En 1690, il quitta cette profession, et se rendit à Londres, où il annonça par les journaux une vente d'instruments et de musique. Il fit aussi connaître par la même voie qu'il donnait des leçons de théorbe, de luth, de viole et de composition. Hawkins nous apprend que ce musicien mourut en 1709, à l'âge de quatre-vingt-seize ans. On lui doit un livre singulier qui a pour titre : *Musik's Monument; or, a remembrancer of the best practical Musick, both divine and civil, that has ever been known to have been in the world* (Monument de musique, ou conservateur de la plus belle musique pratique, divine et humaine, connue dans le monde), Londres, T. Ratcliffe, 1676, in-fol. de deux cent soixante-douze pages. Cet ouvrage est divisé en trois parties. La première traite de la musique d'église, que Mace distingue en musique de paroisse et musique de cathédrale. La seconde renferme un traité fort étendu du luth et du théorbe, avec un grand nombre de préludes et de pièces en tablature pour ces instruments. Mace y donne la figure et la description d'un double luth de son in-

(1) *Storia della musica sacra nella già cappella di S. Marco, etc.*, tome I, p. 368.

(2) C'est par erreur qu'il a été dit, dans la première édition de la *Biographie universelle des musiciens*, que Macdonald était ecclésiastique anglican.

vention, qu'il appelle *diphone*. Dans la troisième partie, on trouve un traité de la viole et de la musique en général, avec le plan d'une salle de concert et la figure d'un orgue-table inventé par Mace. Cette troisième partie est beaucoup moins étendue que les premières. Il y a des choses utiles dans ce livre; mais le style en est bizarre. Mace y fait preuve de beaucoup d'originalité et de gaieté. Il paraît qu'il avait un goût passionné pour la poésie, car son livre est rempli de pièces de vers.

MACÉ (Denis), musicien de la chambre du roi de France, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié : *Cantiques du Pirennée d'Eu mis en musique*, Paris, Christophe Ballard. Il y en a deux éditions, sans date.

MACEDONO DI ANTIO (Jean-Vincent), chevalier napolitain, amateur distingué de musique, vivait au commencement du dix-septième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : *Madrigali a cinque voci*, libro primo, Napoli, Costanzo Vitali, 1603, in-4°.

MACER. *Voyez* **MACRI.**

MACFARLANE (Georges), chef de musique d'un régiment d'infanterie anglaise, est auteur d'un ouvrage intitulé : *Cornopean Instructor, containing the elementary Principles of Music, together with Exercises, Preludes, Airs, and Duetts in every Key in which the Instrument is playable with effect* (le Maître du cor à clefs, contenant les principes de musique, avec des exercices, préludes, airs et duos dans tous les tons où l'instrument est jouable avec effet), Londres (sans date), in-fol

MACFARREN (Georges-Alexandre), compositeur et professeur de musique d'un mérite distingué, est né à Londres en 1813. Ayant donné, dès ses premières années, des indices d'une bonne organisation pour la musique on lui fit apprendre les éléments de cet art; mais ce ne fut qu'en 1827 qu'il en fit une étude régulière, lorsqu'il fut placé sous la direction de M. Lucas, professeur assez renommé à cette époque. Après avoir reçu ses leçons pendant deux années, M. Macfarren entra à l'Académie royale de musique, où la composition devint l'objet principal de ses études, sans négliger toutefois le piano, dont il jouait depuis l'âge de quatorze ans. Sollicité aussi par les administrateurs de l'école, pour qu'il apprît à jouer d'un instrument d'orchestre, il choisit le trombone. Parvenu à la connaissance complète de l'art d'écrire en musique, il sortit de l'Académie royale de musique pour se livrer à l'enseignement et à la composition; mais il y rentra en 1838, en qualité de professeur d'harmonie. Deux ans après il fut un des fondateurs de la société des *Musiciens antiquaires* de Londres, pour la publication des œuvres des musiciens anglais les plus célèbres des seizième et dix-septième siècles. Malheureusement, vers le même temps, la vue de M. Macfarren commença à s'altérer; le mal s'agrava d'année en année, et enfin la cécité devint complète. Nonobstant cette pénible situation, cet artiste justement estimé n'en a pas moins continué à se livrer à la composition et à l'enseignement.

Le premier ouvrage de quelque importance produit par M. Macfarren est sa symphonie à grand orchestre (en *fa* mineur), qui fut exécutée le 27 octobre 1834, par l'orchestre de la société des *British Musicians*. Sa seconde symphonie (en *ut* mineur) a été exécutée avec succès dans plusieurs concerts. Ces deux symphonies ont été arrangées à quatre mains pour le piano, par l'auteur, et publiées à Londres. Il a écrit plusieurs ouvertures, dont une a été exécutée au concert du Gewandhaus, de Leipsick, en 1843, sous la direction de Mendelsohn. On a aussi gravé du même artiste, à Londres : 1er quatuor pour deux violons, alto et basse, op. 37; 2me quatuor *idem*, op. 54; 1re sonate pour le piano (en *mi* bémol); 2me *idem*, intitulée *Ma rousine* (en *la*); pièces de différents caractères pour le même instrument; beaucoup de mélodies avec piano, et d'autres productions de musique vocale et instrumentale. Le premier ouvrage dramatique de M. Macfarren fut joué à l'Opéra anglais de Londres, en 1837, sous ce titre : *Devil's opera* (l'Opéra du Diable), et obtint un succès d'estime parmi les connaisseurs. En 1846 il donna au même théâtre son *Don Quixote*, dont le succès fut complet et qui obtint une suite de représentations fructueuses. Son opéra *Charles II* fut représenté en 1849, à *Princess's Theatre*, et reçut de la population de Londres un accueil enthousiaste. Un des plus beaux ouvrages de M. Macfarren est la cantate intitulée *The Sleeper awakened* (Le dormeur réveillé), qui fut exécutée au concert national du théâtre de la Reine, en 1850, et dont la partition arrangée pour le piano a été publiée à Londres, chez Cramer, Beale et Ce. Le dernier ouvrage important de M. Macfarren est son opéra intitulé *Robin Hood*, représenté au théâtre anglais, en 1861, avec un très-brillant succès.

MACHADO (Manuel), musicien de la chapelle du roi de Portugal, naquit à Lisbonne

dans la seconde moitié du seizième siècle, et y vivait en 1610. Il eut pour maître de composition Duarte Lobo, un des meilleurs artistes portugais. On trouvait dans la Bibliothèque royale de musique de Lisbonne, avant le désastre de 1756, les ouvrages suivants de la composition de Machado : 1° *Cogitavit Dominus*. 2° *Salve Regina*, à huit voix. 3° Vilhancicos à plusieurs voix.

MACHAULT (Guillaume DE). *Voyez* GUILLAUME DE MACHAU.

MACHETTI (le P. Théophile), moine camaldule, maître de chapelle de l'église *primiziale* de Pise, naquit à Venise et non à Bologne, comme il est dit dans la première édition de cette Biographie. Il vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. On connaît sous son nom : 1° *Salmi a quattro voci e quattro stromenti*, Bologne, Jacques Monti, 1687. 2° *Sacri concerti di Salmi a quattro voci*, ibid., 1693, in-4°.

MACHOLD (Jean), compositeur allemand du seizième siècle. Gerber le croit né dans la Thuringe. On connaît sous son nom : 1° *Die Historia vom Leiden und Sterben Christi mit 5 Stimmen componirt* (l'Histoire de la Passion et de la mort de Jésus-Christ, à cinq voix), Erfurt, 1593, in-4°. 2° Motets à cinq voix, *ibid.*, 1595. Paul Balduanus cite de ce musicien (*Bibliotheca philosophica*, p. 179, edit. Jenæ, 1616), un traité de musique intitulé : *Compendium Germanico-Latinum Musicæ practicæ quæstionibus expositum*, Erphordiæ, 1595, in-8°. Cet ouvrage n'est indiqué par aucun autre bibliographe.

MACHY (le sieur DE), maître de viole, à Paris, sous le règne de Louis XIV, a fait imprimer de sa composition : *Pièces de viole en musique et en tablature*, Paris, 1685, in-4° oblong.

MACICIOWSKI (Stanislas), violoniste polonais, est né à Varsovie, le 8 mai 1801. Doué d'heureuses dispositions pour la musique, il se livra à l'étude du violon sous la direction d'un violoniste nommé Rnzyezka. En 1821, Maciciowski s'éloigna de Varsovie, dans le but d'aller à Berlin pour y prendre des leçons de Moeser (*voyez ce nom*). Plus tard, il se rendit à Hesse-Cassel pour y entendre Spohr, qui dès lors devint son modèle ; puis il parcourut l'Allemagne et la France. Établi à Angers, vers 1835, il s'y livra à l'enseignement ; puis il visita Bordeaux et Agen ; enfin, il alla se fixer en Angleterre. A Londres, il se fit entendre avec succès aux concerts de la Société philharmonique ; il ne fut pas moins heureux dans les concerts qu'il donna à Manchester et dans plusieurs autres villes. On connaît de lui une fantaisie pour violon et orchestre, un rondeau dans le genre des polonaises, une *melodie dramatique* d'après Spohr, et divers autres ouvrages.

MACQUE (Jean DE), compositeur belge, fut organiste du vice-roi de Naples, vers le milieu du seizième siècle. Il occupait déjà cette place en 1540 lorsqu'il publia ses litanies à huit voix ; mais longtemps après, c'est-à-dire en 1592, il était encore au service de la même cour, en qualité de maître de chapelle, car Fabio Colonna lui fit alors entendre un orgue hydraulique qu'il avait construit d'après les descriptions des anciens (1). Son maître de contrepoint avait été Philippe de Mons : c'est ce que nous apprend le titre de son premier livre de madrigaux à six voix conçu en ces termes : *Di Giovanni de Macque discipulo di M. Filippo de Monte il primo libro de' Madrigali a sei voci, novamente da lui composti e dati in luce*, in Venetia, presso Ang. Gardano, 1576, in-4°. On doit conclure de là que de Macque reçut son éducation musicale comme enfant de chœur de la collégiale de Soignies où Philippe de Mons (*voyez ce nom*) était chantre dans les premiers temps de sa carrière. Cerreto nous apprend (*Della Prattica Musica*, lib. 3, p. 156), que de Macque vivait encore à Naples, en 1601 ; il devait être alors fort âgé. On connaît sous le nom de cet artiste : 1° *Litanie a 8 voci*, Naples, 1540. 2° *Canzonette alla napoletana a 6 voci*, Naples, 1555. 3° *Di Giovanni de Macque, etc., il primo libro de' Madrigali a sei voci* (comme ci-dessus). 4° *Il secondo libro de' Madrigali a cinque voci. Novamente composti e dati in luce*, in Venezia, presso Giac. Vincenti, 1587, in-4°. L'épître dédicatoire, datée de Naples, le 20 mai 1587, est adressée à don César d'Avalos d'Aragona. 5° *Madrigali a 4 voci. libro terzo*, in Napoli, presso Gargano, 1604, in-4°. C'est une réimpression comme l'ouvrage suivant : 6° *Il sesto libro de' Madrigali a 5 voci*, in Venezia, app.

(1) Cette circonstance est rapportée par l'éditeur de la deuxième partie de l'*Histoire des Plantes*, de Fabio Colonna (Rome, 1616, in-4°); voici ses paroles : *Habebis itidem Organi Hydraulici a nemine hactenus bene intellecti verom declarationem, quod auctor noster non modo perfecit, sed sæpius etiam a Joanne de Macque Belgo in sacello regio Neapolitano musices præfecto, ut cum musico vocali, et instrumentali sono suo proprio audiretur effecit.* Une faute d'impression s'est glissée dans la citation de ce passage faite par Léonard Nicodemo, dans ses additions à la *Biblioteca napoletana* de Toppi (p. 72) : On y lit *De Morque* pour *De Macque*.

l'erede di Bart. Magni, 1615, in-4°. Il y a une troisième édition du troisième livre des madrigaux à quatre voix, imprimée en 1610, à Naples, chez B. Gargano, in-4°. 7° *Madrigaletti n 6 voci*, Anvers, 1600, in-4°. Les recueils suivants contiennent aussi des morceaux de sa composition : 1° *Dolci affetti; Madrigali a 5 voci di diversi eccellenti musici*, Rome et Venise, 1585. 2° *Harmonia celeste, de diversi eccellentissimi musici a 4, 5, 6, 7 et 8 voci, nuovamente raccolta per Andrea Pevernage, etc.*, Anvers, P. Phalèse, 1593, in-4° obl. 3° *Simphonia Angelica, di diversi eccellentissimi musici a 4, 5 et 6 voci, nuovamente raccolta per Huberto Waelrant, etc.*, ibid., 1594, in-4° obl. 4° *Il Lauro verde, Madrigali a sei voci, composti da diversi eccellentissimi musici*, ibid., 1591, in-4° obl. 5° *Il Trionfo di Dori, descritto da diversi e posto in musica da altrettanti authori*, Venise, 1596; Anvers, 1596; *ibid.*, 1601; *ibid.*, 1614, in-4° obl. 6° *Paradiso musicale di Madrigali e canzoni a cinque voci*, Anvers, P. Phalèse, 1596, in-4° obl.

MACRI (Paul), compositeur, né à Bologne vers le milieu du seizième siècle, est connu par les ouvrages suivants : 1° *Motetti a cinque voci*, Venise, Scotto, 1581, in-4°. 2° *Lamentationes Jeremiæ a 5, 6, 7, 8 et 10 vocum*, Venet. per Ricardum Amadinum, 1597, in-4°.

MACRIZI. *Voyez* **MAKRIZI.**

MACROBE, philosophe platonicien et grammairien latin, vécut à la cour de Théodose le Jeune, au commencement du cinquième siècle. Ses noms latins sont : *Aurelius-Macrobius-Ambrosius-Theodosius*. On ne connaît pas le lieu de sa naissance, et la plupart des circonstances de sa vie sont ignorées. Un passage du code théodosien nous apprend seulement qu'il était, en 422, grand maître de la garde-robe de l'empereur Théodose. Parmi les ouvrages de Macrobe, on remarque un commentaire fort curieux sur *le Songe de Scipion*, fragment du sixième livre de *la République* de Cicéron. Cet ouvrage est divisé en deux livres : il contient une exposition du système du monde, suivant les idées des anciens. Dans le sixième chapitre du premier livre, et dans les quatre premiers du second, l'auteur traite de l'harmonie des sphères et de la musique d'après la doctrine de Pythagore. La première édition de l'*Expositio in Somnium Scipionis* a paru avec *les Saturnales*, le plus important des ouvrages de Macrobe, à Venise, chez Janson, en 1472, in-fol. On a reproduit ce livre depuis lors plusieurs fois, notamment dans l'édition complète des œuvres de Macrobe, *cum notis variorum*, publiée par Gronovius, Leyde, 1670, in-8°, dans celle de Jean-Charles Zeune, Leipsick, 1774, in-8°; et enfin dans celle de Deux-Ponts, 1788, deux vol. in 8°. Il existe une traduction française des mêmes œuvres, par Ch. De Rosoy; Paris, Firmin Didot, 1827, deux vol. in-8°, et une autre traduction française se trouve dans la deuxième série de la *Bibliothèque latine-française* de Panckoucke, Paris, 1845, 3 volumes in-8°. On est étonné de lire, dans le *Dictionnaire historique des musiciens* de Choron et Fayolle, que *les Saturnales* et *le Songe de Scipion* ont été écrits en grec, par Macrobe : il existe une version grecque du commentaire sur *le Songe de Scipion*; mais elle est de Maxime Planudes, moine de Nicomédie, qui vivait à Constantinople dans le quatorzième siècle.

MACROPEDIUS (Georges), grammairien, poëte et philosophe, naquit à Gemert, village des environs de Bois-le-Duc, dans les Pays-Bas, vers la fin du quinzième siècle. Il entra dans l'ordre des frères de Saint-Jérôme, et fut préfet du collége d'Utrecht, puis enseigna pendant quelques années les lettres grecques et latines à Bois-le-Duc. Il mourut dans cette ville, en 1558. Macropedius écrivait en latin avec élégance, et possédait bien les langues grecque, hébraïque, chaldaïque, les mathématiques et la philosophie scolastique. Il a écrit des rudiments des langues grecque et latine, un traité de la syntaxe, un autre sur la prosodie, un livre sur la dialectique, sur le comput ecclésiastique et le calendrier, des scolies sur les évangiles et épîtres de toute l'année, et d'autres sur les hymnes et les séquences (Bois-le-Duc, 1552, in-4°). Tous ces ouvrages ont été imprimés en Hollande et à Francfort. Macropedius fut un des premiers qui écrivirent, au temps de la renaissance, des comédies latines, avec des chœurs en musique : elles ont été recueillies au nombre de onze et publiées sous ce titre : *Omnes Georgii Macropedii fabulæ comicæ, denuo recognitæ, et justo ordine (prout editæ sunt) in duas partes divisæ; Ultrajecti, Harmannus Borculous excudebat*, 1552-53, petit in-8°. Les chants des chœurs ont le caractère rhythmique des chants populaires d'après lesquels les hymnes de l'église ont été notées dans les treizième et quatorzième siècles. Je crois devoir rapporter ici un de ces chants lequel appartient à un chœur de la comédie intitulée : *Petriscus*, à cause de l'intérêt qui s'y attache,

pour l'histoire du théâtre vers le milieu du seizième siècle. Le rhythme de ce chant est dimètre catalectique :



Le même chant se répète sur les onze strophes prononcées par le chœur, à l'unisson.

Foppens, qui a donné une notice sur Macropedius (*in Bibliot. Belg.* t. I, p. 339), y a joint son portrait.

MADEYSKI (M.), compositeur, né à Lemberg, vers 1821, y enseigne le chant et le piano. Il s'est fait connaître par la publication d'un album de chant intitulé *Spiewick*, par deux mélodies sans paroles pour le piano, gravées à Vienne, chez Mechetti, et par un Noël (*Kolenda*) pour le même instrument.

MADIN (Henri), abbé, était fils d'un gentilhomme irlandais qui suivit en France le roi Jacques II. Il naquit à Verdun, en 1698, et fit ses études chez les jésuites de cette ville. La musique fut particulièrement l'objet de ses travaux. Jeune encore, il obtint la place de maître de chapelle de l'église métropolitaine de Tours; en 1737, il quitta cette place pour celle de maître de la cathédrale de Rouen, qu'il conserva jusqu'en 1741. Il reçut alors sa nomination de sous-maître de la chapelle du roi. En 1744, il succéda à Campra dans la charge de gouverneur des pages de la musique du roi, et, le 24 avril 1746, il obtint un canonicat à la collégiale de Saint-Quentin; mais il ne jouit pas longtemps des avantages attachés à cette position, car il mourut à Versailles le 4 février 1748. Dans la collection de messes de divers auteurs imprimées par J.-B. Ballard, à Paris, en grand format de chœur, on trouve trois messes de l'abbé Madin, à quatre voix. La première a pour titre : *Dico ego opera mea regi;* la seconde, *Vivat pax;* la dernière, *Velociter currit Sermo ejus*. La Bibliothèque du Conservatoire royal de Bruxelles possède un exemplaire de toutes trois; de plus elle en a les partitions manuscrites. Elle possède aussi les partitions de deux autres messes du même auteur, la première intitulée : *Vivat rex*, composée au commencement de 1741, lorsque l'auteur était encore maître de chapelle de la cathédrale de Rouen, l'autre, *Incipite Domino*, également à quatre voix, écrite en 1745. On trouve, à la Bibliothèque impériale de Paris, les manuscrits des motets *Diligam te*, à grand chœur, et *Notus in Judea*, idem. L'abbé Madin s'est aussi fait connaître comme écrivain didactique par un livre intitulé : *Traité du contrepoint simple ou du chant sur le livre;* Paris, 1742, in-4°, gravé. Cet ouvrage, où l'on ne trouve ni doctrine, ni critique, contient des exemples de contrepoint, fort mal écrits, qui ne donnent pas une haute idée du savoir de son auteur.

MADLSEDER (Nonnos), bénédictin et supérieur du monastère de Saint-Gall, à Audich, en Bavière, est mort jeune encore, dans ce couvent, au mois de mars 1775. Il s'est fait connaître par des compositions de musique d'église intitulées : 1° *Offertoria XV pro principalioribus festivitatibus Domini cum 4 vocibus ordinariis, violinis duobus obligatis, viola obligata, juxta stylum novissimum*, op. I, Augsbourg, M. Rieger, 1765. 2° *Offertoria XV solemnia de festis Sanctorum in communi cum 4 vocibus, 2 viol., viola, clar. et corn. ad lib.*, op. II, *ibid.*, 1767. 3° *Miserere V et Stabat Mater I pro tempore quadragesimale cum 4 voc. ord. 2 violinis, viola, clar., cornib. et tribus trombis cum dupl. basso*, op. III, *ibid.*, 1768. 4° *Vesperæ solemnes sed breves 4 voc. ord., 2 viol., viola, clar., vel cornib. cum dupl. basso; impressæ in principali monasterio S. Galli*, Audich, 1771, op. IV.

MADONIS (Jean), violoniste distingué, né à Venise dans les dernières années du dix-septième siècle. Quanz l'entendit à Venise, en 1725, et lui trouva un talent digne des plus grands éloges. L'année suivante, Madonis se rendit à Breslau avec une troupe de chanteurs italiens, en qualité de chef d'orchestre. Arrivé à Paris, dans les premiers mois de 1729, il se fit entendre avec succès au concert spirituel qui

fut donné aux Tuileries le 1er mai de cette année, et fut engagé comme un des violons ordinaires de la musique du roi. En 1731, il fut appelé à Saint-Pétersbourg, et l'impératrice lui accorda un traitement de trois mille roubles. Quinze ans après, il se trouvait dans la même ville et y jouissait de beaucoup d'estime. On voit dans la composition de l'orchestre de la chapelle de Saint-Marc, à Venise, décrétée le 28 février 1786, qu'un des violonistes de cette chapelle se nommait *Joseph Madonis*. M. Caffi croit que cet artiste était celui qui se fit entendre à Paris, en 1729 (1); mais, outre la différence du prénom, il est de toute évidence que celui-ci ne pouvait encore être employé dans un orchestre cinquante-sept ans plus tard. C'était ou un fils, ou un membre de la même famille. On a gravé à Paris quelques compositions de cet artiste, entre autres des sonates à violon seul, op. 1 (sans date), et trois concertos en un recueil.

MADRE DE DIOS (Antoine DE), religieux portugais, compositeur de musique d'église, né à Lisbonne, fut musicien de la chambre à la cour de Jean IV, puis maître de chapelle d'Alfonse VI. Sa vie d'artiste est renfermée entre les années 1620 et 1660. Ses compositions pour l'église étaient conservées dans la bibliothèque royale de musique avant le désastre de Lisbonne, en 1756.

MADRE DE DIOS (Antoine DE), carme portugais, né à Lisbonne, fut second maître de chapelle de son couvent, et mourut dans cette ville, en 1690. Son maître de musique et de composition avait été Manuel Caldoso. Ce moine a écrit beaucoup de psaumes, répons, etc., dont il y a des copies manuscrites dans les églises de Lisbonne.

MAELZEL (Jean-Népomucène), mécanicien célèbre, né à Ratisbonne, le 15 août 1772, était fils d'un facteur d'orgues, habile dans la mécanique. Son père lui fit apprendre la musique et le piano, et ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de quatorze ans, il était déjà considéré comme un des meilleurs pianistes de Ratisbonne. Depuis 1788 jusqu'en 1792, il donna des leçons de son instrument. La mécanique était cependant son occupation principale; pour augmenter ses connaissances dans cette partie des mathématiques appliquées, il fit plus tard des voyages à Paris et à Londres. La nature lui avait donné le génie de cette science : il résolut de l'employer à des objets relatifs à la musique, et le premier fruit de ses méditations fut le *Panharmonicon*, orchestre mécanique dans lequel il avait imité de la manière la plus heureuse le son de plusieurs instruments, particulièrement ceux de la trompette, de la clarinette, de la viole et du violoncelle. Cette machine avait d'ailleurs une puissance de son qui frappait d'étonnement, et les nuances de *piano* et de *forte* s'y exécutaient parfaitement. En 1805, cet instrument était déjà fini et Maelzel le faisait entendre à Vienne. Deux ans après, il le transporta à Paris où son exhibition causa autant d'étonnement que de plaisir. Cherubini écrivit alors pour le *Panharmonicon* un *écho*, morceau d'une rare suavité et d'une facture digne du grand maître. Vers la fin de 1807, Maelzel vendit cet instrument soixante mille francs, et en commença une autre où il avait introduit plusieurs perfectionnements, et qui était déjà achevé en 1808. Environ dix-huit ans après, il transporta celui-ci à Boston, où il a été, dit-on, vendu à une société pour la somme énorme de quatre cent mille dollars.

De retour à Vienne, en 1808, Maelzel s'y occupa d'une nouvelle invention, son *trompette automate* qui, par la pureté des sons et la netteté de l'articulation dans les passages les plus compliqués, fut considéré comme un morceau parfait. La réputation de l'habile artiste s'étendait progressivement : l'empereur d'Autriche récompensa ses travaux en le nommant mécanicien de la cour. Vers cette époque, il s'occupa du perfectionnement du métronome de Stœckel (*voyez* ce nom), dont le volume trop grand lui semblait un obstacle à l'usage ordinaire; mais n'ayant rien trouvé de satisfaisant à cet égard, il profita d'un voyage qu'il fit en Hollande, au commencement de l'année 1812, pour proposer la résolution du problème à Winkel (*voyez* ce nom), mécanicien à Amsterdam. Celui-ci le résolut en homme de génie, par le seul déplacement du centre de gravité, pour les diverses nuances de lenteur ou de vitesse des vibrations, au moyen d'un poids glissant le long de la tige du balancier. Winkel ne fit point mystère de sa découverte à Maelzel qui, s'en emparant, l'appliqua à une échelle graduée des mouvements de la musique, et en fit le métronome connu depuis sous son nom. Il soumit cette machine à l'examen de l'Institut de France, obtint son approbation dans un rapport qu'il fit imprimer avec des déclarations de plusieurs compositeurs à la suite d'une *Notice sur le Metronome de J. Maelzel* (Paris, 1816, in-8° de vingt-quatre pages; *ibid.*, 1822, in-8° de huit pages à deux

(1) *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di S. Marco in Venezia*, vol. II, p. 64.

colonnes), et forma à Paris une société commerciale pour la fabrication de cet instrument. Informé du larcin que Maelzel lui avait fait, Winkel réclama la priorité d'invention dans le n° 25 de la *Gazette musicale de Leipsick* (ann. 1818). Quelques années après, Maelzel se trouvant à Amsterdam avec l'automate joueur d'échecs, Winkel demanda à l'Institut des Pays-Bas qu'une commission fût nommée pour juger le différend survenu entre lui et le prétendu inventeur du métronome. On fit droit à sa requête, et la commission examina avec soin cette affaire. Dans une séance ou il ne donna pas une haute idée de ses connaissances en mathématiques, Maelzel fut obligé d'avouer qu'il était redevable à Winkel de l'idée première de son métronome, et ne réclama que la propriété de l'échelle, qui ne lui était pas contestée par son adversaire. Procès-verbal fut dressé de cette séance et déposé dans les archives de l'Institut des Pays-Bas (1).

En 1817, Maelzel était retourné à Vienne, d'où il avait répandu le métronome dans toute l'Europe. Deux ans après, il s'établit à Paris avec le Joueur d'échecs qu'il avait acheté à Vienne, après la mort de Kempelen son inventeur (*voyez* ce nom), et y fit connaître son danseur de corde automate, chef-d'œuvre de mécanique, et son plus beau titre de gloire, si toutefois il en était l'inventeur, ce qui peut être mis en doute, après l'affaire du métronome, et lorsqu'on se souvient qu'il s'attribuait aussi faussement l'invention du joueur d'échecs, auquel il avait seulement adapté la machine parlante du même Kempelen, pour prononcer les mots *échec* et *mat*. Il se donnait aussi pour auteur de cette dernière invention, et il prit un brevet à Paris, pour des poupées parlantes qui disaient *bonjour papa, bonsoir maman*. A l'égard de l'automate joueur d'échecs, qui a tant exercé la curiosité publique, et que son inventeur avait déjà fait voir à Paris en 1783, c'est une machine fort ingénieusement conçue pour l'exécution de tous les mouvements que doit faire l'automate pour porter le bras vers la pièce qui doit être jouée, ouvrir la main, saisir la pièce en la refermant, l'enlever et la mettre sur la case où elle doit aller, suivant les directions particulières à toutes les pièces. Mais les problèmes relatifs à tous ces mouvements sont les seuls que la mécanique a pu résoudre, car un peu de réflexion suffit pour faire comprendre qu'il sera toujours impossible de faire une machine intelligente : les combinaisons du jeu d'échecs sont donc l'office d'un joueur habile, caché dans l'intérieur du socle ou est contenu le mécanisme, et qui fait mouvoir les différents ressorts, lorsque les mouvements des cases mobiles de l'échiquier de l'automate lui indiquent le coup qui a été joué, et qu'il exécute aussitôt sur un petit échiquier placé devant lui et éclairé d'une bougie. Arrivé à Paris, Maelzel engagea d'abord M. Boncourt, très-bon joueur d'échecs, pour faire jouer l'automate dans les séances publiques qu'il donnait chaque soir; mais la taille élevée de ce joueur lui faisait éprouver une fatigue excessive lorsqu'il était couché dans l'étroit espace réservé à ses fonctions; il dut y renoncer, et M. Alexandre, puis M. Mouret, autres joueurs très-habiles, le remplacèrent, et accompagnèrent Maelzel à Londres, où ils lui firent gagner des sommes considérables, qu'il dissipa bientôt dans la débauche. Des discussions d'intérêt, survenues entre lui et ses joueurs, furent cause que ceux-ci se séparèrent de lui et divulguèrent son secret. Cette circonstance, jointe aux poursuites de ses créanciers, détermina Maelzel à se rendre en Amérique, en 1826, avec ses automates et son panharmonicon. On dit que le succès de ces machines à New-York, à Philadelphie et à Boston, lui ont procuré une grande opulence. Suivant quelques renseignements, parvenus aussi de Boston, où il avait fixé son séjour dans ses dernières années, il aurait exécuté un automate à larynx mécanique qui exécutait des gammes diatoniques et chromatiques, en montant et en descendant. M. Bienaimé-Fournier, horloger-mécanicien à Amiens, ayant exécuté, en 1829, un métronome qui faisait entendre, outre les vibrations du pendule, des coups plus forts pour les combinaisons de ces vibrations en mesures à temps binaires ou ternaires, Maelzel fit à son métronome une modification du même genre, mais dont le mécanisme était plus simple et meilleur, et céda la propriété de cette machine à M. Wagner, horloger-mécanicien de Paris, qui, pendant plusieurs années, a construit tous les métronomes dont on fait usage en France. Maelzel est mort au commencement du mois d'août 1838, dans un voyage de La Guayra à Philadelphie, à l'âge de soixante-six ans.

MAERZ (Conrad), facteur d'orgues de la cour de Bavière, naquit à Haimbourg, arrondissement de Pfaffenhofen, le 20 février 1765.

(1) On peut voir, sur cette affaire, une lettre de M. J. De Vos Willems, secrétaire perpétuel de la quatrième classe de l'Institut des Pays-Bas, et l'un des commissaires, insérée dans la *Revue musicale* (t. VI, ann. 1829, p. 56 et s.).

Il servit d'abord dans l'artillerie de l'armée bavaroise, et fut envoyé en garnison à Ingolstadt, où il apprit les principes et la pratique de la construction des orgues chez le facteur Gaspard Kœnig. Après avoir employé quatre années à ce genre de travail et d'étude, il entra dans le corps des archers de la garde du prince électoral. Le facteur d'orgues et de pianos de la cour, Joseph Gloner, qui demeurait à Munich, était alors fort âgé et ne pouvait plus remplir ses fonctions : le prince Charles-Théodore lui donna Maerz pour successeur en 1800, et celui-ci se retira alors du service militaire. Il avait déjà construit à Glon, près de Zinnenbourg, en 1790, un bon orgue, et à Eschenbach un autre instrument d'une excellente qualité. En 1800, il refit à neuf l'orgue de l'abbaye de Waldsassen. Depuis lors il a produit plusieurs bons instruments.

MAESTRINI (.....), compositeur dramatique de peu de mérite, né à Florence, a fait représenter, dans l'automne de 1837, au petit théâtre *della Piazza* de cette ville, un opéra intitulé : *Amelia*, dont l'existence ne fut pas longue. En 1844, il fit jouer à Pistoie, pendant la saison du printemps, *Margherita Pusterla*, opéra en trois actes, dans lequel il n'avait pas négligé de mettre un orgue et un *Salve Regina*, comme dans les *Lombardi*, de Verdi, qui avaient alors grand succès en Italie. Le même opéra fut joué, dans l'année suivante, au *théâtre Alfieri*, de Florence. Ce *maestro* Maestrini est un des plus pauvres *maestrinetti* de notre pauvre époque.

MAFFEI (Jean-Camille), savant italien, né à Solofra, dans le royaume de Naples, au commencement du seizième siècle, est auteur de plusieurs traités de philosophie, parmi lesquels on remarque le plus ancien traité connu de l'art du chant proprement dit, confondu par Forkel et les autres biographes allemands avec l'Enseignement des principes de la musique, qui en est le préliminaire. L'ouvrage de Maffei a pour titre : *Discorso filosofico della voce, e del modo d'imparare di cantar di garganta, raccolte da D. Valerio de' Paoli da Limosinano*; Napoli, appresso Raymondo Amato, 1563, in-12 de 150 pages.

MAFFEI (le marquis François-Scipion), célèbre littérateur, également distingué par ses poésies, pièces de théâtre et ses savantes recherches sur l'histoire et les antiquités, naquit à Vérone, le 1er juin 1675, et mourut le 11 février 1755, à l'âge de quatre-vingts ans. Dans le tome 5e du *Giornale de' letterati d'Italia* (Venise, 1711), qu'il avait entrepris de concert avec Apostolo Zeno et Vallisnieri, il a inséré une description du forté-piano, qui venait d'être inventé par Cristofali, sous le titre de *Nuova invenzione d'un gravecembalo col piano e forte; aggiunte alcune considerazioni sopra li stromenti musicali*. Une traduction allemande de cette dissertation a été placée par Mattheson dans sa *Critica musica*, t. II, p. 335. On en trouve une traduction hollandaise dans l'écrit périodique de Lustig intitulé : *Twaalf redeneeringen over musijkaale onderwerpen, etc.*

MAFFEI (Madame **FESTA**). *Voyez* **FESTA** (Françoise).

MAFFOLI (Vincent), célèbre ténor italien, né à Reggio vers 1760, commença à se faire connaître en 1783. La beauté de sa voix, son habileté dans l'art du chant et son mérite comme acteur, lui procurèrent bientôt les plus brillants succès. En 1787, il chantait au théâtre Aliberti à Rome, et son talent y produisit une si vive impression que le public s'écria un soir, plein d'enthousiasme : *M'affolo! M'affolissimo!* Pendant les saisons du carême et du printemps 1789, il eut aussi de brillants succès à Milan, où il chantait avec la Morichelli Bosello. En 1790, il alla à Reggio, sa patrie, puis à Sienne; au printemps de 1791, il était à Florence, où il se fit admirer dans l'oratorio *Debora e Sisara*, de Guglielmi. Dans l'automne de la même année, il chanta à Turin, puis il partit pour Vienne, où il demeura pendant les années 1792 et 1793. Les représentations du théâtre italien ayant cessé, vers la fin de cette dernière année, dans la capitale de l'Autriche, Maffoli retourna en Italie; mais depuis cette époque, on n'a plus de renseignements sur sa personne.

MAGALHAENS (Philippe DE), maître de chapelle du roi de Portugal, naquit dans les dernières années du seizième siècle à Azeitam, au diocèse de Lisbonne. Son maître de musique et de composition fut Manuel Mendes. Sa réputation de savant musicien était déjà si bien établie, lorsqu'il eut achevé ses études, qu'il obtint immédiatement sa position dans la chapelle du roi. Compositeur laborieux, il a laissé en manuscrit beaucoup de messes et de motets qui étaient conservés dans la Bibliothèque royale de musique, à Lisbonne, sous le numéro 809. On n'a imprimé de lui que les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Cantica beatissimæ Virginis*, Lisbonne, Craesbeck, 1636, in-fol. max. 2° *Missæ qua-*

tuor, quinque et sex vocibus constnutibus, ibid., 1635, in-fol. max. 3° *Cantus ecclesiasticus commendnndi animos corpornque sepeliendi defunctorum : Missn et stntiones juxta ritum sacro-snnetæ Romanæ Ecclesiæ brevinrii missalisque Romnni Clement. ; VIII et Urbani VIII, recognitionem ordinnta*, Lisbonne, Craesbeck, 1641, in-4°. La même édition a reparu en 1642, avec un nouveau frontispice; Lisbonne, Antoine Alvarez. Longtemps après, il a été fait une autre édition de ce recueil, à Anvers, chez Henri Aertsen, 1691, in-4°.

MAGDEBURG (Joachim) fut d'abord, et postérieurement à 1552, diacre à l'église de Saint-Pierre, à Hambourg, puis fut appelé comme pasteur à Magdebourg, en 1558. On connaît de sa composition un recueil de chants à quatre voix, imprimé à Erfurt, en 1572.

MAGE (DE), organiste à Saint-Quentin, vers 1752, était élève de Marchand. On a de lui un livre de pièces d'orgue qui parut en 1753.

MAGENDIE (François), médecin et anatomiste célèbre, est né à Bordeaux, le 15 octobre 1783. A l'âge de quinze ans, il avait déjà terminé ses humanités, et bientôt après il commença l'étude de la médecine. Il se livra particulièrement à des recherches d'anatomie qui lui ont fait faire de belles découvertes. Parmi ces travaux, ceux qui ont pour objet la conformation et les fonctions des organes de la voix ont fait honneur à Magendie : ce sont ceux qui doivent être ici mentionnés. Ne se bornant pas, comme ses prédécesseurs, à considérer ces organes dans l'état de nature morte, il a fait un grand nombre d'expériences sur des animaux vivants, dont il avait mis à découvert, avec beaucoup d'adresse, le larynx et les autres parties du mécanisme de la phonation. C'est ainsi qu'il est parvenu à déterminer l'action des principaux muscles du tuyau vocal. Dans une de ses expériences, il a reconnu que l'épiglotte est étrangère à la production du son, car il a coupé impunément cette partie de l'appareil vocal avec tous ses muscles : la voix n'a été détruite que lorsqu'il a coupé le milieu des cartilages aryténoïdes, dont la section détruisait la glotte. A l'égard de son système général de la phonation, il se range parmi ceux qui comparent l'appareil vocal à un instrument à vent. Suivant lui, les muscles thyro-aryténoïdiens vibrent à la manière des anches. L'intonation varie, dit-il, en raison de la longueur, de la grosseur, de la tension, et conséquemment de l'élasticité de ces muscles. Cette théorie est opposée à celle de Savart, qui est revenu à l'ancienne idée de l'analogie du mécanisme vocal avec celui des instruments à vent du genre des flûtes. Magendie a exposé avec beaucoup de détail tout ce qui concerne la voix, son appareil, et son mécanisme dans le chant et dans la parole, au premier volume de son *Précis élémentaire de Physiologie* (p. 229-275 de la deuxième édition). La première édition de cet ouvrage a paru en 1816, à Paris, deux vol. in-8°; la deuxième en 1825; la troisième avec des additions, en 1833, deux vol. in-8°. On a aussi de ce savant : *Mémoire sur les usages du voile du palais dans le chant et dans la parole*, Paris, 1808, in-4°. Magendie était médecin en chef de la Salpêtrière, membre de l'Académie royale des sciences, de l'Académie royale de médecine, et de beaucoup de sociétés savantes. Il est mort à Paris, le 7 octobre 1855.

MAGGHIELS (Jean), compositeur flamand de la fin du seizième siècle, a publié un recueil de chansons à quatre, cinq et six voix; Douay, 1600, in-4°.

MAGGI (Jérôme), savant du seizième siècle, naquit à Anghiari, dans la Toscane, et non en Angleterre, comme le disent les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* publié en 1810. Après avoir fréquenté les universités de Pérouse, de Pise et de Bologne, où il étudiait le droit et les antiquités, Maggi obtint, en 1558, une place de juge à Amatricani, dans le royaume de Naples. Vers 1560, il s'établit à Venise, où il publia quelques ouvrages qui commencèrent sa réputation. Nommé ensuite juge dans l'île de Chypre, il se trouva au siége de Famagouste, dont il retarda la prise pendant plusieurs mois par des machines de son invention; mais enfin cette ville étant tombée au pouvoir des Turcs, Maggi fut emmené en esclavage à Constantinople. Sans autre secours que celui de sa mémoire, il composa dans sa prison deux petits traités, l'un *De Tintinnabulis* (des clochettes), l'autre *De Equuleo* (du chevalet), qu'il dédia aux ambassadeurs de France et d'Autriche. Tous deux s'occupèrent alors de son rachat; mais pendant qu'ils le négociaient, Maggi trouva moyen de s'enfuir et de se réfugier chez l'ambassadeur d'Autriche. Y ayant été découvert, il fut ramené dans sa prison et étranglé, dans la nuit du 27 mai 1572. Le traité *De Tintinnabulis* a été publié, pour la première fois, à Hanau, 1608, petit in-8°. Une seconde édition, avec la vie de l'auteur et des notes, par F. Swertius, parut à Amsterdam, en 1664,

in-12. Toutefois il n'est pas exact de dire, comme tous les bibliographes, et même comme la *Biographie universelle* des frères Michaud, que cette édition fut donnée par Swertius lui-même, car ce savant était mort en 1639 ; mais il l'avait préparée. On en a une troisième édition datée d'Amsterdam, 1689, in-12. Sallengre a inséré cette dissertation dans son *Thesaurus novus antiquit. Roman.*, t. II, p. 1157. On a aussi de Maggi : *Variæ Lectiones seu Miscellanea*; Venise, 1564, in-8°. Il y propose une correction pour un passage d'Aulugelle relatif à la forme de quelques instruments de musique des anciens, lib. I, chap. 13 ; et le chap. 33me du quatrième livre est intitulé : *Musica in humanos animos in qua corpora ipsa vim esse maximam.*

MAGGI (le comte Sébastien), prêtre vénitien, ex-moine de l'ordre de Saint-Philippe, a publié, sous le voile de l'anonyme, un écrit intitulé : *Dissertazione sopra il grave disordine ed abuso della moderna musica vocale ed istromentale che si è introdotta e si usa a nostri dì nelle chiese e ne divine uffizii* (Dissertation sur le grave désordre et sur l'abus de la musique moderne, vocale et instrumentale, qui s'est introduite de nos jours dans les églises, et dont on fait usage dans le service divin), Venise, 1821, in-8° (1).

MAGGIORE (François), compositeur napolitain, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle, voyagea longtemps, et mourut en Hollande dans un état voisin de la misère, en 1782. Parmi ses compositions pour le théâtre, on cite *I Raggiri della cantatrice*, opéra bouffe représenté en 1745, et *Gli scherzi di Amore*, 1762. Ce musicien, qui aurait dû chercher dans ses talents une existence honorable, préféra se donner en spectacle dans la plupart des villes qu'il visita, et recueillir des applaudissements par son adresse à imiter le chant et les cris de divers animaux.

MAGHERINI (Joseph-Marie), né près de Milan, en 1732, fit son éducation musicale en cette ville. En 1770, on a exécuté à Londres un oratorio de sa composition intitulé : *le Jugement de Salomon*. Dix ans après, six trios pour deux violons et basse ont été gravés sous son nom dans la même ville.

MAGIELLI (Dominique), compositeur italien du seizième siècle, né à Valeggio, dans la Lombardie, a publié de sa composition : 1° *Madrigali a cinque voci*, lib. 1, Venise, 1567. 2° *Madrigali a cinque voci*, lib. 2, Venise, 1568, in-4°.

(1) Voyez le *Dizzionario di Opere anonime e pseudonime di Scrittori italiani, di G. M.*, tome I, p. 319.

MAGINI (Jean-Paul), excellent luthier, né à Brescia dans la seconde moitié du seizième siècle, établit ses ateliers dans cette ville, et se distingua particulièrement dans la facture des violons. Suivant les recherches que j'ai faites, depuis que la première édition de cette Biographie a été publiée, cet artiste travailla depuis 1590 jusqu'en 1640 environ. Le patron de ses violons est en général fort grand; cependant il y en a quelques-uns de petit format; les voûtes en sont élevées et s'étendent près des bords. Les tables d'harmonie sont de bonne qualité et assez fortes; le dos, assez aplati vers les extrémités supérieure et inférieure, est considérablement renflé près des éclisses qui ont peu d'élévation et dont les courbes sont adoucies vers les angles. Un large filet double règne sur la table et sur le dos; il se termine quelquefois sur cette dernière partie de l'instrument en un ornement placé au-dessous du manche et au-dessus de l'attache du tire-cordes ; cet ornement représente une large feuille de trèfle. La plupart de ces instruments sont vernis à l'esprit-de-vin, d'une belle couleur brun clair. Ce vernis est remarquable par sa finesse. Les dimensions en étendue et la combinaison des voûtes avec les épaisseurs donnent à la plupart des instruments de Magini un son grandiose, grave et mélancolique. Ce son a moins de velouté que celui des Stradivari, et moins de puissance que les Joseph Guarneri; il a plus d'analogie avec celui de la viole; mais il a beaucoup de charme dans le quatuor d'instruments à cordes.

MAGINI (Pietro-Santo), luthier de Brescia, vraisemblablement de la même famille que le précédent, a été souvent confondu avec lui. Il travailla dans le dix-septième siècle, environ vingt ans plus tard que Jean-Paul. Bien qu'il ait fabriqué des violons qui ne sont pas dépourvus de qualité, il s'est distingué particulièrement par des contrebasses, qui sont renommées en Italie comme les meilleurs instruments de ce genre.

MAGINI (François), compositeur italien de musique vocale, vécut vers le commencement du dix-huitième siècle. Gerber le cite comme auteur de cantates avec accompagnement de clavecin qui existent en manuscrit dans diverses bibliothèques de Leipsick. On connaît aussi de lui des solféges à deux voix, datés de 1702, et des sonates pour trois trombones, qui se trouvent en manuscrit dans la bibliothèque de l'abbé Santini, à Rome.

MAGIO (François), compositeur sicilien, né à Castro Vetrano, dans la première partie du dix-septième siècle, a publié : *Sacra Armonia, e musicali concenti a 2, 3, 4 e 5 voci, con una messa a 5 concertata;* Milan, 1670, in-4°.

MAGIRUS (Jean), prédicateur et pasteur à l'église de Saint-Blaise à Brunswick, naquit à Cassel vers 1550, et fut d'abord *cantor* à l'école de Sainte-Catherine, dans la première de ces deux villes. On a de lui un livre intitulé : *Artis musicæ methodicè legibus logicis informatæ libri duo ad totum musices artificium et rationem componendi valdè accomodati;* Francfort, 1596, in-8° de cent cinquante-huit pages. Ce traité fut composé par Magirus pour l'usage de l'école de Sainte-Catherine. La seconde édition a été publiée à Brunswick, en 1611, in-8°, mais avec des changements considérables dans la forme du livre et dans le fond des choses. La préface de ce livre, adressée aux élèves de l'école de Sainte-Catherine de Brunswick, est de Charles Bumann, recteur de cette ville. Elle est suivie, conformément à l'usage du temps, de plusieurs pièces de vers latins à la louange de Magirus. Le premier livre, qui traite des éléments de la musique, est divisé en vingt-trois chapitres; le second livre traite de la tonalité, de l'harmonie, de la composition et de la forme des pièces de musique. Il contient trente chapitres. La discussion concernant l'ordre et le nombre des modes, qui termine le livre, est savante et indique chez son auteur un jugement très-sûr. Après avoir fait remarquer (page 125) la diversité d'opinions des musiciens concernant le nombre de ces modes, et les avoir discutées toutes, Magirus se prononce en faveur de celle de Glaréan (page 137) et dit : *Atqui tam in chorali quam in figurali cantu in usu artificium sunt isti, quos diximus, modi duodecim.* Magirus est mort d'apoplexie en 1631.

MAGIUS (Jérôme). *Voyez* **MAGGI.**

MAGLIARD (Pierre). *Voyez* **MAILLART.**

MAGNELLI (Joseph), compositeur de musique d'église, naquit à Florence en 1767. Élève de Louis Braccini, il étudia pendant dix années sous la direction de ce maître, et devint un des plus savants musiciens italiens des derniers temps. On connaît de lui beaucoup de musique estimée; sa messe de *Requiem* avec orchestre, exécutée pour la première fois à Florence en 1806, pour l'anniversaire de l'Association des musiciens, passe pour son chef-d'œuvre. Cet artiste est mort à Florence, le 31 décembre 1847, à l'âge de quatre-vingts ans.

MAGNI (Benedetto), compositeur vénitien, né à Ravenne vers 1580, était neveu d'Angelo Gardano, compositeur, imprimeur et éditeur de musique à Venise. Il fut organiste du cardinal Aldobrandini, à la cathédrale de Ravenne. On a imprimé de sa composition : 1° *Concerti o Mottetti a 1, 2, 3, 4 voci, con basso continuo,* opera 1, lib. I, Venise, chez l'héritier d'Ange Gardane (Bartholomé Magni), 1612, in-4°. Il y a des exemplaires qui portent les noms de *Richard Amadino,* avec la même date; sans doute par suite d'échanges entre cet éditeur et B. Magni. 2° *Concerti o Mottetti a 2, 3, 4, 5 e 6 voci,* op. 1, lib. II, *ibid.*, 1612. 3° *Concerti o Mottetti a 1, 2, 3, 4 e 8 voci,* lib. III, *ibid.*, 1616. 4° *Messe concertate a otto voci,* lib. I, II et III, *ibid.* Une collection des madrigaux de Magni à cinq voix a été recueillie par son second frère, et publiée sous ce titre : *Madrigali a cinque voci da Benedetto Magni, raccolti da Bastiano* (*Sebastiano*) *Magni da Ravenne suo fratello, opera terza,* in Venetia, 1613, appresso l'Herede di Angelo Gardano, in-4°. Dans la dédicace, datée du 1er décembre 1612, Sébastien Magni dit que depuis que son frère cultive la composition de la musique religieuse, il dédaigne les madrigaux, fruits de sa jeunesse, et les laisse ignorés du public au fond d'une armoire; Sébastien s'est décidé à les tirer de l'obscurité et les publie.

MAGNI (Bartholomé), célèbre imprimeur et éditeur de musique, paraît être né à Ravenne; il vécut à Venise, au commencement du dix-septième siècle. Il a mis au jour une grande quantité de motets et de madrigaux des artistes les plus renommés de son temps. Bartholomé Magni était neveu d'Angelo Gardano et frère de Benedetto Magni, compositeur. Après la mort de leur oncle, ils lui succédèrent dans son imprimerie et dans sa librairie musicale, la gérèrent en société; mais après le retour de Benedetto à Ravenne, Bartholomé resta seul chargé de la typographie et du commerce des livres de musique. Ses premiers produits parurent en 1613. Sébastien Magni, frère de Bartholomé et de Benoît, paraît avoir vécu à Venise, où vraisemblablement il était l'associé de Bartholomé.

MAGNI (Joseph), maître de chapelle de la cathédrale de Foligno, naquit en cette ville dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il était considéré vers 1700 comme un des bons musiciens de son temps. Parmi ses ouvrages,

on cite : *Decio in Foligno,* mélodrame religieux exécuté dans l'église cathédrale de cette ville, en 1697.

Un autre musicien, nommé **MAGNI** (Paolo), qualifié de maître de chapelle de la cour royale de Milan, dans la *Dramaturgia* d'Allacci, a écrit la musique des deuxième et troisième actes d'*Ariovisto*, drame musical, représenté au nouveau théâtre ducal de Milan, en 1699. La musique du premier acte avait été écrite par Antoine Perti. Paul Magni a composé aussi la musique du premier acte de *Teuzzone,* opéra représenté au théâtre ducal de cette ville, en 1706. La musique des deux autres actes avait été composée par *Clément Monari,* maître de chapelle de la cathédrale de la même ville.

MAGNIEN (Victor), directeur du Conservatoire de musique de Lille (Nord), violoniste, guitariste et compositeur, est né à Épinal (Vosges), le 19 novembre 1804, et fut baptisé le 22 du même mois, jour de sainte Cécile, ce qui était de bon augure pour un musicien futur. Victor Magnien avait atteint l'âge de dix ans lorsque les armées alliées envahirent la France; toutes les administrations furent bouleversées, et M. Magnien père, qui était alors receveur des contributions indirectes dans le département de la Haute-Marne, reçut sa démission, comme tous les employés des droits réunis. C'est alors que Victor Magnien reçut les premières leçons de violon. Son père, ayant obtenu un nouvel emploi en 1817, l'envoya à Paris pour continuer des études plusieurs fois interrompues, et pour prendre des leçons de Rodolphe Kreutzer. Carulli devint aussi dans le même temps son maître de guitare. Ses progrès furent rapides; après deux années d'études, il était devenu un des guitaristes les plus habiles de Paris, et son talent sur le violon le plaçait à un rang honorable parmi ses émules. En 1820, il alla revoir sa famille qui alors était à Colmar; il était âgé de seize ans. Ses talents le firent bientôt accueillir avec distinction chez les principaux habitants de cette ville. N'étant pas destiné à faire sa profession de la musique, il allait entrer dans une administration publique, lorsque son père, compromis dans l'affaire politique du colonel Caron, fut destitué. Par une conséquence de ce fâcheux événement, le jeune Magnien dut songer à venir en aide à sa famille, et la musique, qui n'avait été destinée qu'à ses plaisirs, devint sa ressource la plus solide. Bien que, fort jeune et inexpérimenté dans l'enseignement, il se mit à donner des leçons de ses deux instruments, et la sympathie qu'il trouva dans les familles les plus distinguées de Colmar le soutint dans son entreprise. Peu de temps après, une situation plus lucrative pour la culture de son art lui fut offerte à Mulhouse; il l'accepta et alla s'établir dans cette ville. Ce fut là qu'il écrivit ses premiers ouvrages. Chaque année il allait passer trois mois à Paris, où il trouvait chez Baillot, Lafont, quelques autres artistes distingués, et chez l'auteur de cette notice, des encouragements et des conseils. L'éditeur de musique Richault l'accueillit aussi et publia ses premiers ouvrages pour la guitare et pour le violon. Des excursions que fit M. Magnien en Allemagne eurent aussi pour résultat de compléter ses connaissances et de perfectionner son goût par l'audition des œuvres des grands maîtres de cette époque. De 1827 à 1831, l'éditeur Richault fit paraître trente-deux œuvres de sa composition. Après la révolution de 1830, M. Magnien avait résolu de se fixer soit à Paris, soit dans une ville qui en fût peu éloignée; ce projet fut réalisé par l'engagement qu'il contracta avec la ville de Beauvais (Oise), pour y diriger l'orchestre de la Société philharmonique et y remplir les fonctions de directeur des écoles élémentaires de chant, ainsi que celles de membre de la commission d'examen pour l'enseignement primaire. Il s'y maria et se fit estimer comme homme et comme artiste pendant les seize années de son séjour dans cette ville. L'impulsion qu'il y avait donnée, tant dans l'instruction musicale de la population que dans la culture de l'art, fixa sur lui l'attention de l'autorité, qui le choisit pour diriger le Conservatoire de Lille (Nord), succursale du Conservatoire impérial de musique. M. Magnien occupe cette position au moment où cette notice est écrite (1862), et imprime aux études musicales un mouvement de progrès dans l'institution confiée à son expérience. Parmi ses compositions publiées on remarque : 1° Des duos pour violon et guitare, Paris, Richault. 2° Des thèmes variés pour violon, avec accompagnement de quatuor, *ibid.* 3° Des duos et nocturnes pour deux guitares, *ibid.* 4° Des fantaisies, rondeaux, thèmes variés et *andante* pour guitare seule, *ibid.* 5° Une messe à plusieurs voix avec orgue. Plus de cinquante œuvres de sa composition ont été publiés chez Richault. Parmi les vingt derniers ouvrages, très-supérieurs aux premiers, on distingue surtout : Concerto pour violon (en *mi*), op. 45; fantaisie caprice pour violon avec piano, op. 49; études pour violon, op. 41; *le Soir au bord d'un lac suisse,* mélodie pour piano, op. 51; divertissement et

boléro pour violon, op. 52. On a aussi de M. Magnien : *Théorie musicale ou Réponse au programme arrêté par le ministre de l'instruction publique pour l'interrogatoire des aspirants des deux sexes aux brevets de capacité*, Paris, Richault, 1837, in-8°.

MAGNUS (Richard), compositeur allemand, dont le véritable nom est vraisemblablement latinisé, vécut au commencement du dix-septième siècle, et fit imprimer : *Conticum canticorum Salomonis*, 4, 5 e 8 *vocibus*, Francfort, Stein, 1615.

MAGNUS, prénom sous lequel s'est fait connaître un pianiste, dont le nom de famille est **DEUTZ**. Il est né à Bruxelles en 1828. Ayant été admis au Conservatoire royal de musique de cette ville, il y obtint le second prix de piano en 1843, eut un second prix d'harmonie dans l'année suivante, et le premier prix de piano lui fut décerné au concours de 1845. Sorti de l'institution où il avait fait son éducation musicale, M. Magnus Deutz alla s'établir à Paris, où il reçut des conseils de quelques artistes renommés. Depuis lors il s'y est fait entendre dans plusieurs concerts et s'y est livré à l'enseignement. Il a voyagé aussi en Allemagne et a publié à Vienne quelques petites compositions pour le piano, entre autres *La danse des esprits*, caprice, œuvre 12, et *Les pleurs de la jeune fille*, œuvre 13.

MAGRINI (Louis), professeur de physique à Milan, a publié un petit écrit intitulé : *Pensieri sulla musica e sul magnetismo animale*, Milan, Resinati, 1842, in-8° de trente-six pages. Le nom de l'auteur n'est pas indiqué au titre de l'ouvrage, mais la dédicace est signée du nom de M. Magrini. L'objet qu'il s'est proposé dans cette brochure est de constater, par des expériences, les effets divers produits par la musique, et ses conclusions sont que ces effets sont le résultat d'une influence magnétique.

MAHAULT (Antoine), et non **MAHAUT**, comme les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris, 1810-1811) écrivent son nom, était flûtiste à Amsterdam en 1737; époque où fut imprimé son premier ouvrage. Ses créanciers l'obligèrent à prendre la fuite et d'abord il vint à Paris; mais, ne s'y croyant pas en sûreté, il se retira dans un couvent vers 1760. Mahault mérite quelque estime pour ses compositions. On a de lui : 1° Symphonies pour plusieurs instruments. 2° Trios pour trois flûtes. 3° Deux livres de duos pour deux flûtes. 4° Trois livres de sonates pour le même instrument. 5° Trois livres d'ariettes hollandaises, françaises et italiennes. Elles ont pour titre : *Maandelijks musikaal Tijdverdrijf, bestaande in nieuwe hollandsche canzonetten, gecomponeerd door A. Mahault, etc.* (Agréables passe-temps musicaux, consistant en nouvelles chansons hollandaises, composées par A. Mahault, etc.), Amsterdam, A. Olofsen, (sans date), in-4°. Quelques-uns de ces ouvrages ont paru à Amsterdam; les autres ont été publiés à Paris. En 1759, Mahault donna un des premiers ouvrages véritablement méthodiques qui ont été publiés pour la flûte ; cet ouvrage a pour titre : *Nouvelle méthode pour apprendre, en peu de temps, à jouer de la flûte traversière, à l'usage des commençants et des personnes plus avancées.* Quelques années après, il en parut une édition nouvelle, augmentée de douze planches de musique.

MAHIEU, surnommé **DE GAND**, parce qu'il était né dans cette ville, fut poëte et musicien vers le milieu du treizième siècle. Le Mss. n° 66 (fonds de Cangé) de la Bibliothèque impériale de Paris nous a conservé deux chansons notées de sa composition. On en connaît quatre autres dans différentes Bibliothèques.

MAHMOUD-SCHIRAFI, encyclopédiste persan, commentateur du théoricien de musique Ssafi-Eddin (*voyez* ce nom); est considéré comme un des meilleurs écrivains persans sur cet art. Son ouvrage a pour titre : *Durret el Tadsch* (Perles de la Couronne); il se trouve à la Bibliothèque royale de Madrid. Mahmoud-Schirafi mourut l'an 710 de l'hégire (1315 de l'ère chrétienne).

MAHNE (Guillaume-Léonard), philologue distingué, né à Amsterdam vers 1760, fut d'abord professeur au Collége de cette ville, et occupait cette place en 1793. En 1808, il était recteur du collége d'Amersfoort, en Hollande. On a de ce savant une excellente dissertation sur la vie et les écrits d'Aristoxène (*voyez* ce nom), intitulée : *Diatribe de Aristoxeno philosopho peripatetico*, Amstelodami, typis Petri den Hengst, 1793, in-8° de deux cent dix-neuf pages.

MAHR (Jean-André), mécanicien et facteur d'instruments à clavier de la cour du duc de Nassau, à Wiesbaden, vers 1788. Il était associé avec son frère, et fabriquait avec lui des instruments auxquels il donnait le nom de *Clavi-Mandores*. Gerber cite aussi de lui de bons clavecins et un piano à queue considéré alors comme excellent.

MAHU (Étienne), ancien compositeur allemand, est placé par Forkel et Gerber dans son activité artistique vers 1520; mais il appar-

tient à une époque un peu plus reculée, suivant un passage de la *Practica Musica* d'Hermann Finck (*voyez* ce nom). On voit par le *Novus thesaurus musicæ* de Pierre Joannelli (*voyez* ce nom) que Mahu fut un des chantres de la chapelle de Ferdinand Ier, d'abord vicaire de l'empire, puis empereur d'Allemagne. Il avait cessé de vivre avant la mort de ce prince (1564), car son nom ne paraît pas parmi ceux des autres chantres qui composèrent des pièces de musique à la louange de Ferdinand et des princes de la famille impériale, lesquelles se trouvent dans le cinquième livre du recueil de Joannelli. Cet artiste eut la réputation d'un des musiciens les plus remarquables de son temps; il la mérita sans aucun doute, car ses *Lamentations de Jérémie*, à quatre voix, qui se trouvent dans le premier livre de cette collection, sont un des meilleurs ouvrages de la première partie du seizième siècle. Le style de ces compositions indique que l'auteur les a écrites, au plus tard, vers 1520; car, après cette époque, l'art se modifia et prit une allure plus libre et plus légère. Il y a lieu de croire qu'il n'était plus jeune lorsqu'il produisit cette œuvre, car sa notation est celle des maîtres du quinzième siècle. On trouve de Mahu deux *Magnificat* du huitième ton, à quatre voix, dans le manuscrit de la Bibliothéque royale de Munich, coté XLIII. Un cantique à cinq voix, de la composition de Mahu, rapporté en partition par Forkel, dans son *Histoire de la musique* (t. II, p. 686-691), d'après un recueil imprimé à Wittenberg, en 1544, justifie les éloges qui lui ont été donnés, car il est fort bien écrit; les imitations sont bien choisies, les mouvements des voix ont de l'élégance, la tonalité est bien suivie et l'harmonie a de la plénitude. Le *Caucional* de Hans Walther contient des mélodies chorales de Mahu. La rare collection publiée, en 1540, par Melchior Kriesstein, à Augsbourg, sous le titre : *Selectissimæ nec non familiarissimæ cantiones ultra centum*, contient des morceaux de Mahu. On en trouve aussi dans les *Modulationes aliquot quatuor* vocum, imprimées à Nuremberg, par Petrejus, en 1538, ainsi que dans les *Newer Teutschen Liedlein* (Nouvelles chansonnettes allemandes), imprimées par le même, en 1539, et dans les *Selectissimarum Motetarum partim quinque partim quatuor vocum*, etc., chez le même, en 1540. Le cantique, publié par Forkel, est tiré du recueil qui a pour titre : *Newe geistliche Gesænge CXXIII mit 4 und 5 Stimmen* (Nouveaux chants spirituels au nombre de cent vingt-trois, à quatre et cinq voix), Wittenberg, Georges Rhau, 1544. De ces diverses productions résulte la preuve qu'Étienne Mahu fut un des fondateurs de la bonne école allemande des premiers temps.

MAICHELBECK (François-Antoine), directeur de musique, professeur de langue italienne, et bedeau de la cathédrale de Freyberg, a publié à Augsbourg, en 1736, huit sonates pour le clavecin, sous ce titre : *Die auf dem Klavier spielende und das Gehœr vergnügende Cæcilia, etc.*, op. 1. Le second œuvre de sonates, divisé en trois parties, et destiné à l'enseignement de l'art de jouer du clavecin, a paru en 1738; il est intitulé : *Die auf dem Klavier Lehrende Cæcilia, welche guten Unterricht ertheilet, wie man nicht allein in Partitur selbst Schlagstücke verfertigen, und allerhand Læufe erfinden kœnne. In drey Theile abgetheilet; deren der erste de Clavibus, Mensuris et Notarum valore, der zweyte de Fundamentis Partituræ handelt; der dritte aber mit Exemplis Tonorum et Versuum versehen ist.* On connaît aussi sous le même nom : *VI pompeuse, schœne, leichte und auf den neuesten italianischen Stylum für alle Chœr dienliche Missen*, etc. (Six messes solennelles, belles, faciles et dans le plus nouveau style italien), Fribourg en Brisgau, 1739.

MAIER (Grégoire), compositeur allemand, vécut vers le milieu du seizième siècle. Jacques Paix a arrangé et publié quelques morceaux de ce musicien dans son recueil de pièces d'orgue en tablature, Lauingen, 1586, in-fol.

MAIER (Joseph-Frédéric-Bernard-Gasparo) : *voyez* **MAJER**.

MAIER (L.), musicien au service de l'électeur palatin, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, s'est ensuite établi à Paris, où il a été connu comme maître de piano jusqu'en 1805. On a gravé de sa composition : 1° Trois sonates pour clavecin avec accompagnement de violon obligé, Manheim, 1782. 2° Six symphonies pour deux violons, alto, basse, deux hautbois et deux cors, op 2, Paris, 1785.

MAIER (Catherine), née **SCHIATTI**, pianiste et compositeur, vivait à Saint-Pétersbourg vers la fin du dix-huitième siècle. Depuis 1795 jusqu'en 1798, elle a fait imprimer onze œuvres de fantaisies, trios et variations pour le piano.

MAIGRET (Robert), musicien français, né au Mans, fut un bon compositeur de chansons à quatre voix. Il mourut dans sa ville

natale au mois d'août 1568, à l'âge de plus de soixante ans. On trouve trois chansons de sa composition dans le *Recueil des recueils composés à quatre parties par plusieurs autheurs*, 3me *livre;* Paris, Adrien Le Roy et Robert Ballard, 1565, in-4° obl.

MAILAND (EUGÈNE). Je n'ai pu me procurer aucun renseignement biographique sur l'auteur d'un bon livre qui porte ce nom, et qui a pour titre : *Découverte des anciens vernis italiens employés pour les instruments à cordes et à archet.* Paris, imprimerie de Ch. Lahure et Ce, 1859, 1 vol. in-12. M. Mailand a fait une étude sérieuse de ce sujet difficile et rempli de mystères ; non-seulement il a lu les traités modernes sur les vernis de Watin (1), de Zingry (2) et de M. Tripier-Deveaux (3), non-seulement il a analysé les formules de fabrication de vernis des auteurs anciens, tels que *les Secrets des arts* (publiés en 1550), *le Miroir universel des arts et des sciences*, de Fioravanti (4), *le Recueil abrégé des secrets merveilleux* (5), *l'Oculus artificialis* du P. Zahn (6), *l'Epitome cosmographique* de Coronelli (7), *le Traité des Vernis* du P. Bonanni (8), et d'autres ; mais il a fait lui-même un grand nombre d'expériences et a trouvé enfin des formules qui reproduisent l'aspect des vernis des anciens maîtres de Crémone.

MAILLA ou plutôt **MAILLAC** (JOSEPH-ANNE-MARIE **DE MOYRIA DE**), célèbre missionnaire, naquit en 1679, au château de Maillac, dans le Bugey. Après avoir terminé ses études, il entra chez les jésuites, et fut envoyé à la Chine, en 1702. Il y passa quarante-six ans, et y mourut le 28 juin 1748. On a de ce jésuite une *Histoire générale de la Chine*, ou *Annales de cet empire*, traduit du Thoung-Kian Kangmou, Paris, 1777-83, douze vol. in-4°. Les sections 128-148 de cet ouvrage traitent de la musique des Chinois, et la section 186 contient une notice du Yo-King, livre de musique sacrée.

MAILLARD (JEAN), musicien français du seizième siècle, paraît avoir vécu à Paris, suivant l'épître dédicatoire d'un recueil de motets à quatre parties qu'il a publié ; mais on ne sait rien sur sa position comme artiste. Son nom ne figure pas dans les comptes de la chapelle, à la fin du règne de François Ier, ni sous les successeurs de ce prince, Henri II et François II. Ce musicien paraît avoir joui de quelque renommée, car il est peu de recueils publiés de son temps, en France, où l'on ne trouve quelque morceau de sa composition. Le manuscrit n° 76 des archives de la chapelle pontificale, à Rome, contient une messe de Maillard. On en trouve une autre à cinq voix dans le recueil publié à Paris, en 1557, par Adrien Leroy et Robert Ballard, in-fol. max. Elle a pour titre : *Missa ad imitationem moduli* Missæ Virginis Mariæ. On connaît aussi de lui : *Missa ad imitationem moduli ;* Aux regretz, *cum quatuor vocibus*, Lutetiæ, apud Adr. Le Roy et Robertum Ballard, 1557, in-fol. Maillard a fait imprimer une collection de motets à quatre voix intitulé : *XX Cantiones sacræ seu Motectæ quatuor vocum.* Lutetiæ Parisiorum, apud Ad. Le Roy et Robert Ballard, 1561. L'épître dédicatoire à Messire Cautelin d'Hesdin, conseiller au présidial de Paris, est datée de cette ville, le 19 avril 1561. On trouve des chansons françaises à quatre parties, de Maillard, dans les recueils dont les titres suivent : 1° *Second livre de chansons nouvellement mises en musique à quatre parties, par bons et sçavans musiciens*, Paris, Ad. Leroy et Robert Ballard, 1554, in-4° obl. 2° *Idem*, sixième livre, *ibid*, 1556. 3° *Tiers livre de chansons nouvellement composées en musique à quatre parties, par N. Jaques Arcadet et autres autheurs*, ibid., 1561, in-4° obl. 4° *Quart livre*, idem, ibid., 1561. 5° *Premier recueil des recueils composés à quatre parties, de plusieurs autheurs*, ibid., 1559, in-4°, deuxième édition, 1567. 6° *Idem*, second livre, *ibid.*, 1564, in-4°. Il y a aussi un motet à quatre voix composé par Maillard, dans la collection qui a paru sous ce titre : *Liber primus Musarum cum quatuor vocibus, seu sacræ Cantiones, quos vulgo Motteta appellant*, etc., Mediolani, apud Auton. Barré, 1588. Enfin, il y a des morceaux de Maillard dans la *Bicinia gallica, latina et germanica*, publiée par Georges Rhau, à Wittenberg, en 1545.

MAILLARD (GILLES ou ÉGIDE), compositeur français, né à Thérouanne (Pas-de-Calais), vécut à Lyon, dans la dernière partie du seizième siècle. On connaît sous son nom : *la Musique, contenant plusieurs chansons françaises à quatre, cinq et six parties.* Lion (sic), chez Jean de Tournes, 1581, in-4°.

(1) Paris, 1772, in-8°.
(2) Gênes, 1803, in-8°.
(3) Paris, 1845, in-8°.
(4) Bologne, 1564, in-4°.
(5) Paris, 1678, in-12.
(6) Nuremberg, 1685, 3 vol.
(7) Venise, 1693.
(8) Rome, 1713, in-4°.

MAILLARD (Marie-Thérèse **DAVOUX**, connue sous le nom de Mademoiselle), naquit à Paris, le 6 janvier 1766. Dans son enfance, elle reçut quelques leçons de musique à l'école de Corrette père et fils; puis elle fut admise dans l'école de danse du magasin de l'Opéra. A l'âge de douze ans, elle dansait dans les divertissements du théâtre d'Opéra-Comique qui avait été établi au bois de Boulogne; les succès qu'elle y obtint la firent engager pour les spectacles de la cour de Saint-Pétersbourg. De retour à Paris, en 1780, elle fut entendue par Berton, alors directeur de l'Opéra, qui la fit entrer dans l'école de chant de ce théâtre; ses progrès furent si rapides, qu'elle put débuter, le 17 mai 1782, à l'Académie royale de musique, dans le rôle de *Colette* du *Devin du village*, quoiqu'elle ne fût âgée que de seize ans. La beauté de son organe, sa taille imposante et sa précoce intelligence la firent accueillir avec faveur par le public. Après avoir remplacé madame Saint-Huberty dans ses rôles les plus importants, pendant quelques années, elle succéda à cette actrice célèbre, lorsque celle-ci se retira. *Alceste*, *Armide*, *Didon*, *Iphigénie en Tauride*, furent les rôles qui d'abord établirent sa réputation; mais ce fut surtout dans *Clytemnestre* (d'*Iphigénie en Aulide*) et dans *Hécube* que sa manière noble et l'énergie de son expression dramatique lui firent prendre, comme actrice, un rang où aucune autre n'a pu la remplacer depuis lors. Retirée du théâtre, après plus de trente ans de service, au mois d'avril 1813, elle ne jouit point du repos qu'elle pouvait espérer après de si longs travaux : des chagrins domestiques lui causèrent une maladie de langueur qui la conduisit au tombeau, le 16 octobre 1818.

MAILLART (Pierre), écrivain sur la musique, est l'objet d'une multitude d'erreurs de la part des bibliographes. Doni, qui voulait sans doute approprier le nom de cet écrivain à la prononciation italienne, l'appelle *Magliard* (*Comp. del Trattato de' generi, e de' modi della musica*, p. 127), et Mattheson (qui cite inexactement le titre de son livre) a copié Doni sans examen (*Grundlage einer Musik Ehrenpf.*, p. 218). Walther n'a pas connu le titre français du livre de Maillart, mais il ne s'est trompé ni sur l'orthographe de son nom, ni sur sa personne. Forkel aurait dû suivre les indications de ce lexicographe; mais au lieu de cela, il fait deux articles; le premier sur *Magliard* (Pierre), qui aurait été chanoine et chantre à Tournai, et qui serait auteur d'un traité *De Tonis musicis*: l'autre sur *Maillard* (Pierre), jésuite d'Ypres, né en 1585, qui aurait aussi écrit un traité *De Tonis* (voyez *Allg. Litter. der Musik*, p. 274). On est étonné de voir faire de pareilles fautes à un savant tel que Forkel. Mais voici bien autre chose! Sur l'indication du jésuite, prise par Forkel dans le Lexique de Jœcher, Gerber a pris dans la Bibliothèque des écrivains de la Société de Jésus, par Alegambe, les renseignements sur le jésuite Pierre Maillart (qu'il appelle *Maillard*), recteur du collége de Bois-le-Duc, auteur de plusieurs traités de théologie en langue flamande, a mêlé tout cela avec ce qu'on sait sur le chanoine de Tournay, et n'en a fait qu'un seul personnage. Lichtenthal n'a pas manqué de le copier (*Dizion. e Bibliog. della musica*, t. IV, p. 86). M. Charles-Ferdinand Becker, qui a trouvé dans la Bibliothèque de la ville de Leipsick un exemplaire du livre de Maillart, a rétabli la vérité en disant que cet écrivain était né à Valenciennes, mais il n'est pas exact dans la citation du titre (*System. Chronol. Darstellung der Musik. Litter.*, p. 272). Ce titre et l'épître dédicatoire nous apprennent, en effet, que Maillart était né à Valenciennes. Lui-même nous informe du nom de son maître dans ce passage : « Je pourroys « ici alléguer l'authorité de mon maistre, le « sieur *Jean Bonmarché*, homme de grand « savoir, etc. » (*Les Tons de M. Pierre Maillart*, p. 346.) Or, j'ai fait voir, dans la notice sur Jean Bonmarché, ou *de Bonmarchie*, qu'il était chanoine et maître des enfants de chœur de la cathédrale de Cambrai, au mois de décembre 1564, et qu'il ne quitta cette position qu'au commencement de l'année suivante, pour se rendre à Madrid, en qualité de maître de la chapelle flamande de Philippe II. De nouvelles découvertes, faites dans les archives du royaume de Belgique, par M. Pinchart, démontrent que ce maître était encore en possession de cet emploi au mois de mai 1569, mais qu'au mois de novembre 1572, son successeur était Gérard de Turnhout; d'où il suit que Bonmarché était mort antérieurement à cette date. Il paraît donc certain que l'éducation musicale de Pierre Maillart se fit à la maîtrise de Cambrai, en qualité d'enfant de chœur, pendant que Bonmarché y était, c'est-à-dire avant 1565; car, bien que ce maître ait fait chercher en Belgique des enfants de chœur pour le service de la chapelle royale de Madrid, en 1568, ce n'est pas en Espagne que Maillart aurait été son élève, puisque Bonmarché était maître de cette chapelle et non

maître des enfants de chœur, ce qui, alors, était différent. De tout cela on peut conclure qu'il avait environ quinze ans à la fin de 1564, et conséquemment qu'il naquit à Valenciennes vers 1550. Devenu habile musicien, il fut appelé à Tournay, où il obtint un canonicat et l'emploi de premier chantre de l'église cathédrale. De nouvelles recherches faites dans les archives de la cathédrale de Tournay, par M. le chanoine Voisin, prouvent que Maillart entra dans ses fonctions de cette place au mois de novembre 1583, et qu'il y succéda à Georges de la Hèle, après un interim de trois années, qui avait été rempli par un musicien nommé Philippe Durieu. Il est hors de doute que Maillart mourut dans l'année où parut son livre, ou au commencement de l'année suivante, car *Omar Mussellis*, suivant les registres de la cathédrale de Tournay, y remplit les fonctions de premier chantre depuis 1611 jusqu'en 1621. Le livre publié par Maillart a pour titre : *les Tons ou discours sur les modes de la musique, et les Tons de l'eglise, et la distinction entre iceux, de Pierre Maillart Valencenois, chantre et chanoine de l'eglise cathedrale de Tournay; divisez en deux parties: auxquelles est adioustée la troisiesme par le dict autheur, en laquelle se traicte des premiers élémens et fondemens de la musique*, à Tournay, chez Charles Martin, 1610, in-4° de trois cent quatre-vingts pages, non compris une longue épître dédicatoire et la table des matières. Ce livre, fort mal écrit, est rempli de recherches savantes et curieuses qui ont pour objet de démontrer que les douze modes de la musique ancienne ne sont pas identiques avec les huit tons du plain-chant. Maillart entreprend d'y prouver que les douze modes (suivant Glaréan, mais plus exactement les quatorze) ont pour base l'octave divisée en deux parties inégales, c'est-à-dire une quinte et une quarte, tandis que, selon lui, les tons du plain-chant sont fondés sur l'hexacorde. De là vient qu'il rejette (p. 66 et 67) la septième syllabe *bi* proposée par H. Van de Putte, dans sa *Musathena*, comme inutile dans la tonalité du plain-chant, et qu'il veut conserver à celle-ci ses trois gammes *par nature, par bemol* et *par bécarre*, avec les muances qui en sont inséparables. Ses distinctions entre les deux systèmes de tonalité sont plus ingénieuses que solides. Un de ses meilleurs arguments, pour prouver que le moyen âge n'a jamais reconnu que huit tons, consiste à faire voir qu'il n'y a que huit neumes (récapitulations des Tons en formules) dans la psalmodie; mais il n'est pas sans réplique; car les neumes sont une invention moderne relativement à la formation du système de tonalité du plain-chant.

MAILLART (Louis, dit **AIMÉ**), compositeur dramatique, né à Montpellier (Hérault), le 24 mars 1817, fit ses premières études musicales dans le lieu de sa naissance. A l'âge de seize ans, il se rendit à Paris et fut admis au Conservatoire, le 6 mai 1833. Il reçut d'abord des leçons de violon dans la classe de M. Guérin et continua l'étude de cet instrument jusqu'en 1836. M. Elwart lui enseigna l'harmonie et le contrepoint élémentaire, puis il devint élève de M. Leborne pour le contrepoint supérieur, la fugue et la composition. Le premier prix de fugue lui fut décerné en 1838, et il obtint le premier grand prix de composition au concours de l'Institut en 1841. Devenu pensionnaire du gouvernement à ce titre, il partit de Paris pour se rendre à Rome, à la fin de la même année. Après un séjour de deux ans en Italie, il visita Vienne et les principales villes de l'Allemagne, puis il retourna à Paris. Après plusieurs années d'efforts infructueux pour obtenir un poëme d'opéra et faire connaître son talent, il parvint à faire représenter pour l'ouverture du *Théâtre-National*, au mois de novembre 1847, *Gastibelza*, opéra en trois actes, dans lequel l'instinct scénique du compositeur se fit remarquer comme qualité dominante. Cet ouvrage fut suivi du *Moulin des Tilleuls*, opéra comique en un acte, joué le 9 novembre 1849; le 10 juillet 1852, M. Maillart donna au théâtre de l'Opéra-Comique *la Croix de Marie*, en trois actes, qui n'eut qu'une courte existence à la scène, quoiqu'il y eût du mérite dans la partition. *Les Dragons de Villars*, opéra comique en trois actes, joué au *Théâtre-Lyrique*, le 19 septembre 1856, ont procuré à M. Maillart le succès le plus décidé de sa carrière de compositeur dramatique. Le 17 décembre 1860, il a donné au même théâtre *les Pecheurs de Catane*, opéra comique en trois actes.

MAILLERIE (A. DE LA), musicien français qui vivait au commencement du dix-huitième siècle, n'est connu que par les ouvrages suivants : 1° Trios pour toutes sortes d'instruments, Amsterdam, Roger, 1710. 2° Six sonates pour deux flûtes et basse continue, *ibid.*

MAINBERGER (Jean-Charles), né à Nuremberg, en 1750, étudia le violon, l'harmonie et l'orgue chez Grüber, dont il fut plus tard le successeur. Il apprit aussi à jouer de plusieurs instruments à vent, et, en 1768, il

obtint la place de hautbois à l'orchestre de la ville de Nuremberg. Cependant il jouait de préférence le clavecin et l'orgue. Son habileté sur ces instruments était remarquable. En 1770, la place d'organiste de la ville lui fut confiée, et dix ans après il fut appelé à remplir les mêmes fonctions à l'église Saint-Laurent. Il est mort d'une atteinte d'apoplexie à Nuremberg, le 22 avril 1815. Ses premières compositions datent de 1790; on cite particulièrement celles-ci : 1° *Der ehrliche Schweizer* (l'honnête Suisse), opérette représenté sur plusieurs théâtres particuliers. 2° Musique funèbre pour la mort de Joseph II, exécutée le 18 mai 1790. 3° *La Résurrection et l'Ascension de Notre-Seigneur Jesus-Christ,* oratorio de Rammler, exécuté le 31 mars 1793. 4° *Der Spiegelritter* (le Chevalier du Miroir), opéra en trois actes, paroles de Kotzebue. 5° Deux années complètes de musique d'église pour les dimanches, contenant ensemble *cent quatorze morceaux.* 6° Vingt-cinq grandes compositions religieuses, telles que messes, *Te Deum,* etc. 7° Quatre cantates d'église, avec et sans accompagnement. 8° Deux grands morceaux d'harmonie pour onze et seize instruments à vent. 9° *Les Fureurs de la guerre,* fantaisie musicale, publiée, en 1815, au profit des blessés. 10° Sonates et concertos pour le piano. 11° Quelques symphonies pour l'orchestre.

MAINERIO (Georges), maître de chapelle de l'église d'Aquilée, naquit à Parme vers 1545. Il s'est fait connaître, comme compositeur, par un recueil de *Magnificat,* intitulé : *Sacra Cantica Beatissimæ Mariæ Virginis omnitonum sex vocum parium canenda, nunc primum in lucem edita;* Venetiis, apud Angelum Gardanum, 1580, in-4° obl. L'épître dédicatoire est datée d'Aquilée, le 30 août 1580.

MAINVIELLE-FODOR (madame). *Voyez* **FODOR** (madame Joséphine Mainvielle).

MAINZER (Frédéric), musicien au service du roi de Bavière, virtuose sur le violon et bon clarinettiste, né vers 1760, fut d'abord attaché à la musique de la chambre du margrave de Brandebourg-Schwedt, puis entra au service du duc de Mecklembourg-Strelitz en 1795. Il quitta cette place en 1807 pour passer dans la chapelle du roi de Bavière. Il paraît avoir obtenu sa retraite de cette position antérieurement à 1827, et depuis lors on manque de renseignements sur sa personne. On a gravé de sa composition : 1° Trois quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 1, Offenbach, André. 2° Trois *idem,* op. 2, *ibid.* 3° Rondo espagnol varié pour violon principal, deux violons, alto et basse, Vienne, Diabelli. 4° Cantiques allemands à quatre voix, Mayence, Schott.

MAINZER (l'abbé Joseph), né à Trèves, en 1807, était fils d'un boucher de cette ville. Son penchant pour la musique décida ses parents à lui faire suivre comme enfant de chœur les cours de la maîtrise de la cathédrale, où il resta pendant huit ans. Après avoir achevé ses études élémentaires, il eut le désir d'être ingénieur des mines, et, suivant les usages de la Prusse, il commença cette carrière comme ouvrier dans les houillères de Dontweiler et de Saltzbach, près de Saarbruck. Bientôt fatigué par les rudes travaux auxquels il était employé, il prit en dégoût sa profession et retourna à Trèves. Cédant alors aux sollicitations de ses parents pour lui faire embrasser l'état ecclésiastique, il fut admis au séminaire pour y faire un cours de théologie, puis fut ordonné prêtre, en 1826. La protection de l'évêque lui fournit les moyens de voyager en Allemagne et en Italie pour perfectionner son instruction, particulièrement dans la musique. De retour à Trèves, il fut chargé de l'enseignement du chant au séminaire, et publia, pour l'instruction de ses élèves, une méthode de chant, précédée des principes généraux de la musique, sous ce titre : *Singschule, oder praktische Anweisung zum Gesang, verbünden mit einer allgemeinen Musiklehre;* Trèves, 1831, in-4°. Des relations politiques attribuées à Mainzer par le gouvernement prussien, et quelques écrits le compromirent pendant l'insurrection de la Pologne, et lui firent donner l'ordre de s'éloigner de Trèves ; il se rendit à Bruxelles et commença à s'y occuper spécialement de la composition dramatique. Son premier essai fut un opéra intitulé : *le Triomphe de la Pologne.* Ce triomphe, trop tôt chanté, se termina comme on sait; l'ouvrage de Mainzer, destiné au théâtre royal de Bruxelles, ne put être représenté, mais quelques morceaux furent entendus comme essais dans une répétition. Vers la fin de 1833, Mainzer prit part à la rédaction d'un journal intitulé *l'Artiste,* et y donna quelques articles concernant la musique. Peu de temps après, il se rendit à Paris où il ouvrit des cours de chant et de musique pour les ouvriers. Il devint aussi un des coopérateurs de la *Gazette musicale de Paris,* et fut chargé de la rédaction du feuil-

leton musical dans *le National*, journal politique. Depuis lors il a publié : 1° *Méthode de chant pour les enfants*; Paris, 1835, in-8°. 2me édition, *ibid.*, 1838. 2° *Méthode de chant pour voix d'hommes, à l'usage des colléges*, etc.; *ibid.*, 1836, in-8°. Il a paru une deuxième édition de cet ouvrage. 3° *Bibliothèque élémentaire du chant* (séries de chants à l'usage des écoles élémentaires); *ibid.*, 1836, in-8°. 4° *Méthode pratique de piano pour les enfants*; ibid., 1837. 5° *Abécédaire de chant, à l'usage de la première enfance*; ibid., 1837. 6° *École chorale*, à l'usage des écoles de chant; *ibid.*, 1838. 7° *Cent melodies enfantines destinées aux salles d'asile, aux écoles primaires*, etc.; Paris, 1840, in 8°. 8° *Esquisses musicales ou souvenirs de voyages*; Paris, 1838-39, 1 vol. in-8°. Ce livre devait avoir deux volumes ; le premier seul a paru. 9° *Chronique musicale de Paris*, 1re livraison, *ibid.*, 1838, quatre-vingt-quinze pages in-8°. Toute cette livraison renferme une critique amère des talents de Berlioz, comme compositeur et comme écrivain sur la musique. Mainzer a écrit la musique de *la Jaquerie*, opéra en quatre actes, qui fut représenté sans succès au *théâtre de la Renaissance*, le 10 octobre 1839. Mainzer était dépourvu de sentiment dramatique et d'imagination. N'ayant à Paris qu'une situation précaire, il se décida à passer en Angleterre, au commencement de 1841. Il s'établit d'abord à Londres, essayant d'y ouvrir des cours de musique, qui furent peu suivis. Une place de professeur de musique à l'université d'Édimbourg étant devenue vacante en 1842, il se mit au nombre des candidats pour l'obtenir ; mais elle fut donnée au compositeur Henri Bishop. Mainzer finit par s'établir à Manchester, où il ouvrit des cours populaires de musique qui prospérèrent. Alors sa position fut fixée, et il put donner une grande extension à son enseignement de la musique pour les enfants du peuple et les ouvriers. Il publia un petit écrit qui eut beaucoup de retentissement en Angleterre, sous ce titre : *Address to the public of Great Britain. Association for popular and gratuitous Instruction in singing, as a powerfull auxiliary in the religious and moral education of the people.* Cet appel fut entendu par la nation anglaise; les souscriptions vinrent en foule, et les cours, établis par Mainzer dans plusieurs villes et dans les campagnes, furent suivis par près de cent mille élèves. Il en rêvait un million, comme on le voit par le titre d'un ouvrage élémentaire, en cahiers de seize pages qu'il publia sous ce titre : *Singing for the Million. A practical course of musical instruction*, etc. La sixième édition de cet ouvrage, divisé en deux parties, a été publiée à Londres, en 1842, 1 vol. in-8° de deux cent cinquante-trois pages. Il donna aussi, pour des cours supérieurs, une Grammaire musicale (*Musical Grammar*), et des traductions anglaises des ouvrages publiés précédemment à Paris; mais la fatigue, causée par cet excès d'activité, altéra sa santé, et il mourut à Manchester le 10 novembre 1851. Des traductions allemandes de tous les ouvrages de Mainzer ont paru à Mayence, chez Schott. On trouve dans la *Revue des Deux Mondes* (1835, 1er mars), un article signé de son nom, intitulé *Musique et chants populaires de l'Italie*; il a fourni aussi quelques morceaux au recueil qui a pour titre : *Les Français peints par eux-mêmes* (t. IV).

MAIRAN (Jean-Jacques **DORTOUS DE**), mathématicien et littérateur, né à Béziers en 1676, fut admis à l'Académie des sciences en 1718, y succéda à Fontenelle en 1740 dans la charge de secrétaire perpétuel, entra à l'Académie française en 1743, et mourut à Paris, le 20 février 1771, à l'âge de quatre-vingt-treize ans. Parmi les ouvrages publiés par cet académicien, on remaque : *Discours sur la propagation du son dans les différents tons qui le modifient*, dans les Mémoires de l'Académie des sciences, année 1737, p. 1-20. *Éclaircissements sur le discours précédent*, même année, p. 20-58. Le discours est divisé en six parties : 1° Sur la différence des particules de l'air entre elles. 2° Sur l'analogie du son et des différents tons avec la lumière et les couleurs en général. 3° Sur l'analogie particulière des tons et des couleurs prismatiques. 4° En quoi l'analogie du son et de la lumière des tons et des couleurs, de la musique et de la peinture est imparfaite ou nulle. 5° Sur l'analogie de propagation entre les sons et les ondes par rapport à l'expérience dont il est fait mention. 6° Sur la manière dont les vibrations de l'air se communiquent à l'organe immédiat de l'ouïe. Une traduction allemande de ce discours, par Steinwerth, a été publiée dans les Mémoires de physique de l'Académie de Breslau, 1748, t. XII, p. 209.

MAIROBERT (Mathieu-François **PIDANZAT DE**), écrivain polémique, né à Chaource, en Champagne, le 20 février 1727, fit ses études à Paris, et devint censeur royal

et secrétaire des commandements du duc de Chartres, depuis lors duc d'Orléans, père du roi Louis-Philippe. Compromis dans les affaires du marquis de Brunoy et du fermier général *Paris de Montmartel*, où sa probité ne parut pas intacte, il fut blâmé par arrêt du parlement, en 1779. Le chagrin qu'il éprouva de ce déshonneur le porta à se donner la mort par un coup de pistolet, après s'être ouvert les veines dans un bain chaud, le 27 mars, jour même de l'arrêt. Mairobert avait pris part à la querelle des bouffons et de l'Opéra français, par la publication d'un pamphlet intitulé : *Les Prophéties du grand prophète Monnet;* Paris, 1753, in-8°.

MAISONCELLE (M. DE), contrôleur de la maison du duc de Bourbon, vers le milieu du dix-huitième siècle, est auteur d'un petit écrit intitulé : *Réponse aux observations sur la musique, les musiciens et les instruments;* Avignon (Paris), 1758, in-8°. Cet opuscule a pour objet une brochure intitulée : *Observations sur la musique, etc.*; Paris 1757, in 8°, publié sous le voile de l'anonyme par Ancelet, major des mousquetaires noirs (*voyez* ANCELET). Celui-ci fit paraître une *Réplique à la reponse aux observations sur la musique, les musiciens et les instruments;* Amsterdam, (Paris), 1758, vingt pages in-8°.

MAISONS (GILLES DE), ou **DE VIEUX MAISONS**, poëte et musicien, vivait dans le treizième siècle, sous le règne de saint Louis. On trouve deux chansons notées de sa composition dans un manuscrit de la Bibliothèque impériale, coté 65 (fonds de Caogé).

MAJER (JOSEPH-FRÉDÉRIC BERNARD-GASPARD), *cantor* et organiste de l'église Sainte-Catherine à Hall, en Souabe, vécut dans la première partie du dix-huitième siècle. Son premier ouvrage est une méthode pour l'enseignement de la musique, intitulée : *Hodegus musicus*, Halæ Suevorum, 1718, in-8°. Il publia ensuite un traité général, mais succinct, de la musique vocale et instrumentale, sous ce titre : *Museum musicum theoretico-practicum, das ist : Neu-eræffneter theoretisch und praktischer Musiksaal, darinnen gelehrt wird, wie man sowohl die vocal als instrumental Musik gründlich erlernen, etc.*, Halle en Souabe, 1732, in-4° de cent quatre pages. Une seconde édition de ce livre est intitulée : *Neu-eræffneter theoretisch und praktischer Musiksaal, das ist : Kurze, doch vollständige Methode, sowohl die auch die heut zu Tag üblich und gewœhnlichste blasend, schlagend und streichende Instrumente, etc.* (Salon de musique théorique et pratique, ou méthode succincte, mais complète, pour apprendre la musique vocale et instrumentale, etc.), Nuremberg, J. J. Cremer, 1741, in-4° de cent dix-sept pages. Outre la méthode générale de musique contenue dans cet ouvrage, on y trouve une méthode abrégée de flûte à bec, dessus, alto, ténor et basse, de flûte traversière, de basson, de cornet à six trous, de flageolet, de clarinette, de trompette, de cor de chasse, de trombone, de clavecin, de luth, de théorbe, de harpe, de cistre, de timbales, de violon, de viole, de violoncelle, de contrebasse, de basse de viole et de viole d'amour. A vrai dire, ces méthodes ne sont guère que les tablatures de ces instruments dont l'auteur donne les figures. On y voit l'état où étaient ces instruments à l'époque ou le livre a paru. La flûte traversière n'a qu'une clef, la clarinette en a deux et le basson trois. Les violes sont divisées en *pardessus*, violes alto, ténor et basse. La contrebasse est montée de six cordes accordées ainsi :



L'ouvrage de Majer est curieux et utile pour l'histoire de la musique, vers le milieu du dix-huitième siècle. Il est pour cette époque ce que sont les livres de Sébastien Virdung, de Nachtgall (*Ottomarus Luscinius*) et de Martin Agricola pour le seizième siècle, de Michel Prætorius et *l'Harmonie universelle* du P. Mersenne pour le dix-septième (*voyez* ces noms).

MAJER (le chevalier ANDRÉ), amateur des arts et littérateur, né à Venise le 8 juin 1765, est mort à Padoue le 12 mars 1837. Connu par quelques écrits sur la peinture et sur la langue italienne, il a publié trois opuscules relatifs à la musique. Le premier a pour titre : *Discorso intorno alle vicende della Musica italiana*; Rome, Mordachini, 1819, une feuille in-8°. Ce petit écrit avait déjà paru à la suite de l'ouvrage du même auteur intitulé : *Dell' imitazione pittorica, dell' eccellenza delle Opere di Tiziano, etc.*, Venise, 1818, t. III, p. 95-110. Ce discours n'était que l'ébauche du travail plus considérable que Majer rédigea sur l'histoire de la musique en Italie, après un voyage qu'il fit à Rome, en 1819 et 1820, pour recueillir des renseignements sur ce sujet, puisés à de bonnes sources. Il fit paraître

son nouvel ouvrage sous ce titre : *Discorso sulla origine, progressi e stato attuale della musica italiana;* Padoue, 1821, in-8°, de cent soixante-treize pages. Le docteur Joseph de Valeriani, ancien jurisconsulte, professeur de langue et de littérature, en a donné une traduction française intitulée : *Essai de littérature musicale concernant l'origine, les progrès et les révolutions de la musique italienne, avec des remarques critiques sur les véritables causes de sa décadence et sur le nouveau style de Rossini;* Augsbourg, Wirth, 1827, in-8°. Cette traduction a reparu à Ratisbonne en 1829, avec un nouveau frontispice. Le mérite d'une érudition variée, de connaissances positives dans la théorie de la musique, et d'un goût épuré, recommande l'ouvrage de Majer; on ne peut lui reprocher qu'un peu de partialité en faveur des Grecs, qui le conduit à leur accorder la connaissance de certaines parties de la musique qui n'ont certainement point été à leur usage, et la sévérité de ses jugements sur les travaux des anciens musiciens de l'école belge, qui ont été, sans aucun doute, les maîtres des Italiens dans les quatorzième, quinzième et seizième siècles.

Le dernier opuscule de Majer, relatif à la musique, a pour titre : *Sulla cognoscenza che aveano gli antichi del contrappunto.* Il le fit paraître dans le troisième volume de la *Nuova Raccolta di scelte opere italiane e straniere di scienze, lettere ed arti* (Venise, 1822); mais on en fit un tirage séparé, sans date ni nom de lieu, petit in-8° de trente-six pages. Majer s'est proposé d'établir dans ce morceau que les anciens ont fait usage de l'harmonie dans leur musique. Il base son système sur un passage du *Songe de Scipion,* extrait du sixième livre de *la République* de Cicéron, que nous ne connaissions que par le commentaire de Macrobe, avant que M. l'abbé Maj eût retrouvé tout ce sixième livre, avec d'autres parties de l'ouvrage, dans un manuscrit palimpseste de la Bibliothèque du Vatican. Voici la portion de ce passage qui paraît concluante à Majer : *Quæ quum intuerer stupens, ut me recepi, Quid? Hic, inquam, quis est, qui complet aures meas, tantus, et tam dulcis sonus? Hic est, inquit ille, qui intervallis conjunctus imparibus, sed tamen pro rata portione distinctis impulsu et motu ipsorum orbium conficitur : qui acuta cum gravibus temperans, varios æquabiliter concentus efficit. Nec enim silentio tanti motus incitari possunt, et natura fert ut extrema ex altera parte graviter, ex altera autem acute sonent* (1). Cette doctrine de l'harmonie des sphères célestes est empruntée par Cicéron à Pythagore. On peut douter, par le vague de la dernière phrase, qu'il l'ait bien entendue. Au surplus, je rappellerai ici ce que j'ai dit ailleurs, savoir, que plusieurs passages du traité grec sur la musique, d'Aristide Quintilien, le plus clair et le plus méthodique des écrivains de l'antiquité sur cette matière, prouvent que par *l'harmonie des intervalles,* les anciens entendaient celle qui résulte de la succession des sons qui les composent. Voyez, au surplus, sur ce sujet mon *Mémoire sur cette question : Les Grecs et les Romains ont-ils connu l'harmonie simultanée des sons, etc.* G. Carpani a publié des lettres sur les ouvrages de Majer relatifs aux arts, sous le titre : *Le Majeriane,* Padoue, 1825, in-8°.

MAJO (Joseph DE), compositeur de musique d'église, né à Naples, en 1698, fut d'abord destiné à la profession d'avocat, mais abandonna le droit pour la musique à l'âge de vingt ans, et fit ses études musicales sous la direction d'Alexandre Scarlatti. Lorsque Durante quitta (en 1727) le poste de maître de la chapelle palatine, pour se livrer entièrement à ses fonctions de directeur du Conservatoire *dei Poveri di Gesù-Cristo,* Majo lui succéda dans cette place, et se montra digne par son talent de remplacer ce savant maître. Les autres circonstances de la vie de cet artiste sont ignorées. Je possède de sa composition : 1° Dixit *ad otto reali in duo cori.* 2° Miserere mei *a tre, cioè due soprani e tenore, con due violini ed organo.* 3° *Letanie della Madona a quattro voci, 2 violini, violetta ed organo.*

MAJO (François DE), appelé par les Napolitains *Ciccio de Majo,* fils du précédent, naquit à Naples en 1745 (2). Doué d'un génie plein d'originalité et de force dramatique, il fut un des plus illustres compositeurs de l'école

(1) « Dès que je me remis, après avoir été frappé de stupeur à la vue de ces choses : Quel est, lui dis-je, ce son si grand et si doux qui remplit mes oreilles? C'est, me répondit-il, celui qui, formé d'intervalles inégaux, mais distribués dans une proportion bien entendue, provient de l'impulsion et du mouvement des corps célestes eux-mêmes, et qui, accordant les sons aigus avec les graves, produit des concerts variés. De si grands mouvements ne peuvent en effet s'exécuter en silence, et la nature veut que les extrêmes résonnent les uns au grave, les autres à l'aigu. »

(2) L'auteur de l'article *Majo* du Dictionnaire universel de musique publié par le docteur Schilling est dans une erreur manifeste en plaçant la naissance de cet artiste en 1710, puisque son père n'était alors âgé que de douze ans.

napolitaine de son temps, si fertile en grands artistes. Son père dirigea ses premières études; plus tard, il compléta son instruction dans les conservatoires de Naples, sous les meilleurs maîtres de cette époque. Il était fort jeune lorsqu'il commença à écrire pour l'église et pour le théâtre : ses premières productions fixèrent sur lui l'attention des artistes et des amateurs, et le placèrent au rang des maîtres les plus distingués. Son premier opéra fut l'*Artaserse*, représenté à Naples, en 1762; il n'était âgé que de dix sept ans lorsqu'il l'écrivit; néanmoins le succès fut complet. Cet ouvrage fut suivi d'*Ifigenia in Aulide*, Naples, 1762; *Catone in Utica*, ibid., 1763; *Demofoonte*, à Rome, 1764; *Montezuma*, à Turin, 1765; chef-d'œuvre d'expression où se trouve le bel air : *Ah! numi tiranni*; *Adriano in Siria*, Naples, 1766; *Alessandro nell' Indie*, ibid., 1767; *Antigono*, ibid., 1768; *Didone abbandonata*, ibid., 1769; *Ulisse*, Rome, 1769; *Ipermestra*, Naples, 1770; l'*Eroe Cinese*, 1771. Appelé à Rome pour y écrire l'opéra d'*Eumene*, Majo, dont la santé était chancelante depuis près de deux ans, ne put écrire que le premier acte de cet ouvrage, et mourut avant de l'avoir terminé en 1774, à l'âge de vingt-neuf ans, laissant à l'Italie de vifs regrets pour la perte d'un si grand artiste (1). Peu de compositeurs ont eu dans le style sérieux autant de profondeur et de mélancolie que Majo; presque tous ses ouvrages contiennent des morceaux où brille une grande force dramatique; son *Ipermestra*, une de ses dernières productions, est particulièrement remarquable à cet égard. Ses airs : *Sono in mar, non veggo sponde*, etc., *Per lei fra l'armi*, etc., et celui de Moutezuma, *A morir mi condanna*, seront éternellement des modèles de sentiment et de vérité. Il ne réussit pas moins dans la musique d'église du style concerté. Il y réunit le rare mérite d'une mélodie expressive, et de beaucoup de pureté dans l'harmonie. On connaît de lui cinq messes, dont une à deux chœurs et deux orchestres, des psaumes pour les vêpres, plusieurs graduels, dont un à quatre voix et orchestre pour la fête de la *Pentecôte*, et quatre *Salve regina*, pour soprano solo, deux violons, viole et orgue. Un de ces derniers morceaux (en *fa*) est un chef-d'œuvre de grâce et de facture.

(1) Suivant le livre du marquis de Villarosa sur les compositeurs de musique du royaume de Naples (p. 108), Majo serait mort à l'âge de vingt-sept ans, en 1774; d'où il suit qu'il serait né en 1747, et qu'il n'aurait été âgé que de quinze ans lorsqu'il donna son *Artaserse* à Naples. La date de 1745 est la véritable.

MAJOCCHI (Louis), compositeur, naquit à Codogno (Lombardie) en 1809, et fit ses études musicales à Milan, puis à Bergame, sous la direction de Simon Mayr. Il écrivit pour la *Scala*, de Milan, *Rosamunda*, qui fut représenté en 1831, et donna à Parme, deux ans après, *Il Segreto*. Cet artiste mourut à l'âge de vingt-sept ans, dans sa ville natale, en 1836.

MAJONE (Scipio), compositeur napolitain, cité par Cerreto (*Pract. musica*, p. 157), vivait à Naples en 1601. Il était un des meilleurs organistes de Naples et virtuose sur la harpe. Cet artiste a laissé beaucoup de compositions pour l'orgue et les voix.

MAJORAGIUS (Antoine-Marie **CONTI**, connu sous le nom de), naquit le 26 octobre 1514, dans le Milanais. Après avoir fait ses études sous les plus habiles maîtres de son temps, il fut fait professeur d'éloquence à Milan, où il mourut en 1555. On a de lui un recueil de harangues et d'autres pièces, remarquables par leur belle latinité, publié sous le titre de *Orationes*; Leipsick, 1628, in 8°. Le vingt-troisième discours a pour objet la musique, qu'il considère dans son origine et dans ses progrès.

MAJORANO (Gaetan), célèbre chanteur connu sous le nom de **CAFFARELLI**, naquit à Bari, dans le royaume de Naples, le 16 avril 1703. Fils d'un pauvre laboureur, il était destiné à la profession de son père; mais son goût passionné pour la musique lui fit négliger les occupations où l'on voulait l'employer, et résister aux châtiments qui lui étaient infligés pour l'empêcher d'aller entendre chanter dans les églises. Un musicien, nommé *Caffaro*, remarqua l'assiduité du jeune paysan à la chapelle où il était employé, et lui entendit joindre sa voix avec justesse à celle des autres chanteurs : cet enfant lui inspira de l'intérêt. Voulant s'assurer de la réalité de ses dispositions, il le fit venir chez lui, l'interrogea et lui fit chanter la gamme avec accompagnement de clavecin. Convaincu qu'il ne s'était pas trompé sur l'organisation du jeune Majorano, il se rendit chez le père de cet enfant, et lui fit un tableau si séduisant de la fortune destinée à son fils par le talent qu'il pouvait acquérir, que le paysan de Bari se laissa persuader, et consentit à ce que le futur virtuose fût envoyé à Norcia, pour qu'on lui fît l'opération de la castration. Lorsque le jeune Majorano revint à Bari, Caffaro le prit chez

lui, lui fit apprendre à lire et à écrire, et lui enseigna les éléments de la musique; puis il l'envoya à Naples chez Porpora, aussi grand maître de chant que compositeur savant. Dès ce moment, le *protégé* de Caffaro prit par reconnaissance le nom de *Caffarelli.*

La méthode de Porpora était celle des plus anciens maîtres de l'Italie; méthode lente, mais sûre, et dont les résultats ne sont jamais douteux quand elle s'applique à de beaux organes. Épurer le son; le préserver de toute inflexion gutturale ou nasale; le développer dans toute son amplitude possible; étendre les limites de l'organe, tant au grave qu'à l'aigu; égaliser les registres laryngien et surlaryngien; donner à la fois à la vocalisation de la souplesse, de l'agilité, de la fermeté et de la liaison; enfin, donner à l'articulation de la parole chantée la plus grande netteté possible dans les modifications de ses divers accents; tels étaient les objets que se proposait cette méthode : tel est tout l'art du chant. Mais si l'exécution de ces choses est difficile, les éléments en sont fort simples. On ne doit donc pas s'étonner, si, comme on le rapporte, Porpora fit étudier son élève pendant cinq ans sur une seule feuille de papier de musique où il avait tracé des gammes lentes et vives, des trilles, des mordens, des appogiatures simples et doubles, et quelques-uns de ces traits principaux qui entrent dans les combinaisons de tous les autres. On a dit qu'en agissant ainsi, le maître s'était proposé d'abaisser l'orgueil de son élève; d'autres ont révoqué en doute la réalité de l'anecdote, ne pouvant se persuader qu'on pût employer cinq ans à apprendre si peu de chose. Ce fut cependant après cette longue étude sur la feuille de musique que Porpora dit à son élève : *Va, mon fils; je n'ai plus rien à t'apprendre; tu es le premier chanteur du monde.* C'était assez mal terminer les leçons de modestie qu'il avait voulu lui donner, mais c'était dire une incontestable vérité; car le mécanisme du chant est la seule chose que puisse enseigner un maître : la création, l'accent qui émeut, la conception de formes nouvelles dans les ornements, appartiennent au génie de l'artiste; on ne peut rien lui apprendre à cet égard qui ait quelque valeur pour son avenir.

En 1724, Caffarelli débuta au théâtre *Valle*, à Rome, et parut pour la première fois dans un rôle de femme, suivant l'usage de ce temps pour les sopranistes. La beauté de sa voix, la perfection de son chant et la régularité des traits de son visage lui procurèrent un succès d'enthousiasme. Recherché par les principaux théâtres d'Italie, il s'y fit entendre, et partout il recueillit des témoignages d'admiration. De retour à Rome, en 1728, il chanta au théâtre *Argentina*, pendant la saison du carnaval, le rôle de *primo Uomo*, avec un succès d'éclat dont il n'y avait point eu d'exemple jusque-là. Plusieurs femmes de haut parage s'éprirent alors pour lui de violentes passions; les *bonnes fortunes* lui venaient de toutes parts. Elles faillirent lui coûter cher, car se trouvant près d'une dame du plus haut rang, il se vit contraint, pour fuir la colère d'un mari jaloux, de se tenir caché jusqu'à la nuit au fond d'une citerne vide qu'il trouva dans le jardin. Il n'en sortit qu'avec un rhume violent qui le retint au lit près d'un mois. La dame qui le *protégeait*, connaissant jusqu'où pouvait aller le ressentiment de son époux, mit Caffarelli sous la garde de quatre spadassins qui le suivaient de loin partout où il allait. Cette aventure n'eut pas de suites plus fâcheuses, et le célèbre chanteur sortit de Rome en 1730, pour se rendre à Londres. Après y avoir passé plusieurs années et acquis des richesses considérables, il reprit la route de l'Italie. Turin, Gênes, Milan, Florence et Venise, l'accueillirent avec enthousiasme. A Naples, son talent excita un véritable délire. Pendant qu'il était dans cette ville, il apprit que Gizziello (*voyez* Conti) devait débuter à Rome; ne connaissant pas ce chanteur, dont il avait souvent entendu vanter le mérite, il prit la poste, voyagea toute la nuit, et, arrivé à Rome, se rendit au théâtre, enveloppé dans son manteau. Placé au parterre, il écouta d'abord en silence; mais, entraîné par le plaisir qu'il éprouvait, il s'écria : *Bravo! bravissimo, Gizziello! è Caffarelli chi te lo dice.* Puis il retourna à Naples avec la même précipitation. Quand il y arriva, on faisait beaucoup de conjectures sur sa disparition : il n'eut que le temps de s'habiller pour jouer son rôle, dans la représentation d'un opéra sérieux. En 1740, il retourna à Venise où il eut huit cents sequins anciens (neuf mille six cents francs) d'appointements, et une représentation de sept cents sequins (huit mille quatre cents francs) pour trois mois, somme considérable alors et qu'aucun chanteur n'avait obtenue avant lui. Après cette saison, Caffarelli sembla avoir renoncé au théâtre; mais il reparut à Turin en 1746, puis il alla à Florence et à Milan La grande dauphine de France, princesse de Saxe, qui aimait la musique, le fit venir à Paris en 1750; il y chanta dans plusieurs concerts spirituels,

et quoiqu'il fût alors âgé de quarante-septans, il y excita autant d'étonnement que de plaisir. Louis XV chargea un de ses premiers gentilshommes de lui faire un présent : le gentilhomme crut remplir la volonté du roi en faisant remettre à l'artiste une boîte d'or par son secrétaire. « Quoi, monsieur, dit Caffarelli, le « roi de France m'envoie cela? Tenez (et il « ouvrit son secrétaire), voici trente boîtes « dont la moindre a plus de valeur que celle-« là. Si du moins on y avait mis le portrait du « monarque!...—Monsieur, répondit le secré-« taire, Sa Majesté ne fait présent de son por-« trait qu'aux ambassadeurs. — Cependant, de « tous les ambassadeurs du monde, on ne fe-« rait pas un Caffarelli! » Cette conversation fut rapportée à Louis XV qui en rit beaucoup, et qui la redit à la dauphine. Cette princesse envoya chercher le chanteur, lui donna un diamant de prix et lui remit en même temps un passeport. « Il est signé du roi, lui « dit-elle; c'est pour vous un grand hon-« neur; mais il faut vous hâter d'en faire « usage, car il n'est valable que pour dix « jours. » Caffarelli partit assez mécontent, disant qu'il n'avait pas gagné les frais de son voyage.

Rentré en Italie pour n'en plus sortir, et ayant acquis de grandes richesses, il acheta le duché de *Santo-Dorato*, dont il prit le titre, et qu'il laissa après sa mort à son neveu, avec un revenu de quatorze mille ducats (environ quarante-cinq mille francs). Peu de temps avant son décès, il fit aussi bâtir un palais où il mit cette orgueilleuse inscription : *Amphyon Thebas, ego domum*. On dit qu'un plaisant écrivit au-dessous : *Ille cum, sine tu*. Caffarelli mourut dans sa terre de Santo-Dorato, le 30 novembre 1783, ou, selon d'autres renseignements, le 1er février de la même année, à Naples, avec la réputation d'un des chanteurs les plus étonnants de l'Italie. La beauté de sa voix ne pouvait être comparée à aucune autre, tant pour l'étendue que pour la force unie à la douceur des sons. Également remarquable dans le chant large et dans les traits rapides, il exécutait avec une perfection auparavant inconnue le trille et les gammes chromatiques. Il paraît avoir introduit le premier dans l'art du chant cette dernière espèce de traits, dans des mouvements très-vifs. Il jouait bien du clavecin, lisait toute musique à livre ouvert, et souvent improvisait. Enfin, il n'y eut que Farinelli, parmi les chanteurs de la première moitié du dix-huitième siècle, qui pût soutenir sans désavantage le parallèle avec lui; mais, plus modeste, Farinelli sut se faire pardonner sa supériorité par ses rivaux, tandis que Caffarelli révolta souvent les artistes et le public par son orgueil.

MAKOWECZKY (...), virtuose sur le cor, naquit en Bohême vers 1760, et se rendit dans sa jeunesse à Paris, où il devint élève de son compatriote Punto. En 1786, il commença à voyager pour donner des concerts, et il s'arrêta à Berlin, où il reçut le titre de musicien de la chambre de la reine de Prusse. Il était à Hambourg en 1790; mais les renseignements manquent depuis cette époque sur sa personne. On sait seulement qu'il a fait graver, en 1802, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel, un duo pour cor et alto, et un quatuor pour cor, deux violons et basse.

MAKRIZI (Aaou-Ahmed-Mohammed Taky-Eddin, surnommé), ou plutôt **EL MAKRIZI**, parce qu'il était né au bourg de Makrizi, près du Caire, entre l'an 760 et l'an 770 de l'hégire (1358 et 1368 de Jésus-Christ). Après avoir fait ses études en cette ville, il fut revêtu de la charge de commissaire de police du Caire et exerça plusieurs autres emplois relatifs à la religion. La place de cadi de Damas lui fut offerte, mais il la refusa pour ne point renoncer à ses habitudes de retraite et d'étude. Il mourut au mois de ramadan 845 (janvier 1442), à l'âge d'environ quatre-vingts ans. Parmi les nombreux écrits de Makrizi, dont la plupart sont relatifs à l'histoire, on trouve un traité de l'action salutaire de la musique contre la mélancolie, dont le manuscrit est à la Bibliothèque de l'Escurial (Espagne).

MALABRANCA (Latinus), religieux dominicain, connu aussi sous le nom d'*Orsini*, qui était celui de sa famille maternelle, et sous celui de *Frangipani*, fut créé cardinal par son oncle Jean-Gaëtan Orsini, qui fut pape sous le nom de Nicolas III. En 1278, ce pontife le nomma évêque d'Ostie et de Velletri. Plus tard, Malabranca fut gouverneur de Rome avec le cardinal Jacques Colonna, et eut la légation de Bologne. Il mourut au mois de novembre 1294. Le recueil d'Isidore de Thessalonique, intitulé *Mariale*, contient deux proses de Malabranca, en l'honneur de la Vierge. Quelques écrivains de son ordre lui attribuent la célèbre prose des morts, *Dies irae*, plus généralement reconnue comme l'œuvre de Thomas de Celano. Voyez l'examen de cette question à l'article Celano.

MALAGOLI (Gaetano), ancien maître de chapelle de la cathédrale d'Imola, né à Reggio, est auteur d'un ouvrage qui a pour titre :

Metodo breve, facile e sicuro per apprendere bene il canto; Bologne, 1854, in-8°. Ce livre, où abondent les erreurs les plus grossières, a pour objet de faire abandonner l'étude du solfége. Malagoli, qui était fixé à Modène, dit qu'il a fait pendant trente ans l'expérience des bons résultats de sa méthode. Il était académicien philharmonique de Bologne, de Parme, de Modène et de Reggio.

MALAISE (Jacques), chanoine régulier de l'ordre des prémontrés, à l'abbaye de Leffe, près de Dinant sur la Meuse, vers le milieu du dix-septième siècle, s'est fait connaître par des motets à trois voix qu'il a publiés sous ce titre : *Motetta sacra trium vocum opus primum;* Anvers, 1643, in-4°.

MALAN (César-Henri-Abraham), docteur en théologie de l'université de Glascow, né à Genève, le 8 juillet 1787, a été fait ministre de l'évangile en 1810, et a pris place immédiatement parmi les pasteurs de l'église de Genève. En 1823, il s'en sépara pour entrer dans une secte de méthodistes mystiques connue sous le nom de *Mômiers* (Comédiens); peu de temps après, il en est devenu le chef. On a de ce sectaire un recueil de cantiques dont il a aussi composé le chant en grande partie; ce recueil a pour titre : *Chants de Sion, ou Recueil de cantiques de louanges, de prières et d'actions de grâces à la gloire de l'Éternel*; Genève, imprimerie de S.-A. Bonnaut, 1824, 1 vol. in-12. La deuxième édition, revue et augmentée, a paru à Genève en 1828. La cinquième est intitulé : *Chants de Sion, ou Recueil de cantiques, d'hymnes, de louanges et d'actions de grâces à la gloire de l'Éternel,* composés et mis en musique par C. Malan; Paris, Delay, 1841, 1 vol. in-12.

MALANOTTE (Adélaïde), cantatrice distinguée, née d'une famille honorable et aisée, à Vérone, en 1785, n'apprit d'abord la musique et le chant que pour compléter la bonne éducation qu'elle avait reçue; mais ses dispositions pour cet art étaient si heureuses, qu'après un petit nombre de leçons, elle put se faire entendre dans les concerts publics ou particuliers, et qu'elle y excita l'admiration générale. Ses succès eurent dès lors tant d'éclat, que le poëte Pendemonte les célébra dans des vers qui ont été imprimés. Épouse d'un Français, nommé *Montrésor*, elle donna le jour à deux enfants. Des malheurs domestiques l'obligèrent tout à coup à chercher des ressources dans le talent qui n'avait été jusqu'alors pour elle qu'un amusement. Elle recommença ses études de chant sous la direction de bons maîtres, et débuta au théâtre de Vérone, en 1806. Après avoir paru sur quelques théâtres secondaires jusqu'en 1809, elle prit rang parmi les meilleures cantatrices, et se fit entendre avec succès à Turin, à Gênes et à Naples, considérés comme des théâtres de premier rang. Sa belle voix de contralto, son expression à la fois énergique et tendre, n'avaient cependant point encore rencontré le rôle où ces qualités eussent pu se produire dans tout leur éclat, lorsque Rossini, la trouvant à Venise en 1813, écrivit pour elle son *Tancredi*. Cette pièce mit le sceau à la réputation de la Malanotte. En 1817, elle chanta de nouveau à Venise, puis au printemps de 1818, elle joua à Brescia dans la *Ginevra di Scozzia*, et dans la même année, dans le *Teodoro* de Pavesi. Une maladie cérébrale l'atteignit peu de temps après, et sa santé en fut si ébranlée, qu'elle ne parut plus que l'ombre d'elle-même lorsqu'elle chanta à Bergame et à Bologne, en 1821. Retirée depuis lors à Salo, elle y eut une existence languissante. Vers l'automne de 1832, elle voulut essayer du séjour de Brescia pour le rétablissement de sa santé, mais les progrès de son mal lui firent interdire le voyage par ses médecins. Elle mourut le 31 décembre de la même année, à l'âge de quarante-sept ans.

MALATIGNI MODENINO (c'est-à-dire *de Modène*), musicien italien du quinzième siècle, n'est connu que par une inscription funéraire qui se trouve dans l'église de Saint-Lorenzo, à Padoue, et qui a été conservée par Salomoni (*Urbis Patav. Inscript.*, p. 312); la voici :

> Ossa Modenini clauduntur marmore tanto
> Quem tulit a Mutina proles Malatignia quondam,
> Musicus ipse fuit patriæ splendorque decusque
> Atque suis patriam meritis ad sidera duxit.

Forciroli, qui rapporte aussi cette inscription dans ses *Monumenti inediti*, dit que Malatigni mourut en 1420.

MALCOLM (Alexandre), savant écossais, né à Édimbourg en 1687, n'est connu que par un livre qui a pour titre : *A Treatise of Musick speculative, practical and historical*; Édimbourg, 1721, 1 vol. in-8°. La même édition a été reproduite quelques années après, avec un frontispice nouveau ainsi conçu : *A Treatise of Musick, speculative, practical and historical : containing an explication of the philosophical and rational grounds and principles thereof; the nature and office of the scale of musick; the whole art of writing notes; and the general*

rules of composition. With a particular account of the ancient musick, and a comparison thereof with the modern (Traité théorique, pratique et historique de musique; contenant une explication des bases et des principes philosophiques et rationnels de cet art; la nature et l'usage de la gamme; la notation et les règles générales de la composition; avec une notice particulière de la musique ancienne, et une comparaison de celle-ci avec la moderne); Londres, J. Osborne et T. Longman, 1730, un vol. in-8° de six cent huit pages, avec six planches. Ce livre, qui contient d'excellentes choses, particulièrement sur la théorie physique et mathématique des intervalles et la constitution de la gamme, est divisé en quatorze chapitres. Le premier traite de l'objet de la musique, de sa nature et de sa division en tant que science. Le second, du son, considéré dans sa nature et ses diverses intonations. Le troisième, des consonnances et des dissonances. Les quatrième, cinquième et sixième, de la théorie arithmétique et géométrique des proportions des intervalles. Le septième, de l'harmonie. Les huitième et neuvième, de la gamme et de son usage. Le dixième, des défauts des instruments à sons fixes et du tempérament. Le onzième, de la notation, des clefs et de la transposition. Le douzième, de la mesure du temps en musique. Le treizième, des lois de la composition. Le dernier, de la musique des anciens et de sa comparaison avec la musique moderne. Un maigre abrégé du livre de Malcolm, fait avec assez peu d'intelligence, a paru sous ce titre : *Malcolm's Treatise of music, speculative, practical and historical, corrected and abridged by an eminent musician;* Londres, 1776, in-8° de treize feuilles.

MALEDEN (M.), professeur de musique et d'harmonie, est né à Limoges, vers 1806. Il reçut sa première éducation musicale dans cette ville, puis se livra à l'enseignement; mais son esprit d'analyse lui fit bientôt comprendre qu'une instruction plus solide lui manquait pour remplir sa mission, et sa résolution fut prise de ne rien négliger pour l'acquérir. Il se rendit à Paris, en 1828, et vint demander à l'auteur de cette notice de lui ouvrir la voie d'un cours d'études sérieuses. Après dix-huit mois de leçons et de conversations avec ce maître, il partit pour l'Allemagne dans le but de comparer les méthodes et s'arrêta à Darmstadt, près de Gottfried Weber, en qui il trouva un ami et un père. Son séjour à Darmstadt se prolonga pendant les années 1830 et 1831. De retour à Paris, il n'y resta que quelques mois, et riche d'observations recueillies avec discernement, il alla fonder une école de musique à Limoges, sa ville natale. Les succès que M. Maleden y obtint le décidèrent à transporter son enseignement à Paris, où il s'établit définitivement en 1841. Ses cours analytiques de musique élémentaire et d'harmonie y ont prospéré : il y a formé beaucoup de bons élèves. On est redevable à M. Maleden de perfectionnements importants dans la méthode, particulièrement en ce qui concerne l'intonation et le rhythme. On a de ce professeur distingué les ouvrages suivants : 1° *Introduction d'une revue des études et de l'enseignement musical;* Limoges, imprimerie de Chapouland, 1841, in-4° de vingt-quatre pages. 2° *Les sept clefs rendues faciles, méthode sûre et prompte pour lire à toutes les clefs, déduite d'observations et d'analyses très-simples sur la portée et la notation ;* Paris, Prilipp, 1843, in-8° de vingt-quatre pages. 3° *Du Contrepoint et de son enseignement, considérés en eux-mêmes et dans leurs rapports aux études de la composition musicale;* Paris, Bernard Latte, 1844, in-8° de cinquante-six pages.

MALETTI (Jean de), compositeur français, qui vivait dans la seconde moitié du seizième siècle, naquit à Saint-Maximin en Provence. On connaît de sa composition : *Les Amours de Ronsard, mis en musique à quatre parties;* Paris, Adrien Le Roy, 1558, in-4°.

MALGAIGNE (J.-F.), docteur et professeur de la faculté de médecine de Paris, né le 14 février 1806, à Charmes (Vosges), a adressé, en 1830, une réclamation à l'Académie royale des sciences de l'Institut, à l'occasion du rapport de Cuvier sur la théorie de la voix par Bennati. Il y disait qu'après avoir lui-même établi une théorie nouvelle de la voix humaine chantée et articulée, il avait été conduit à examiner comment le larynx étant à son plus haut degré d'ascension, lorsque la glotte semble avoir épuisé tous les moyens de production des sons, le chanteur retrouve pour ainsi dire une voix nouvelle de l'étendue d'une octave et plus, dans ce qu'on nomme vulgairement *le fausset*. Ce mémoire a été publié postérieurement sous ce titre : *Nouvelle théorie de la voix humaine. Mémoire couronné par la société médicale d'émulation;* Paris, Béchet jeune, 1831, in-8°. Cette dissertation a été insérée dans les *Archives générales de médecine*, 1831, tome XV. L'ana-

lyse des travaux de M. Malgaigne, en ce qui concerne la science médicale, ne peut trouver place ici.

MALGARINI (Federico), musicien au service du duc de Mantoue, dans la première moitié du dix-septième siècle, a publié un œuvre de motets avec orgue, sous ce titre : *Motetti a una, due, tre e quattro voci co'l basso continuo per l'organo, fatti da diversi musici scrvitori del sereniss. Signor Duca di Mantova, e racolti da Federico Malgarini pur anch'egli servitore, e musico di detta altezza. Novamente composti e dati in luce, dedicati all' illustriss. Signor principe di Pozzolo. In Venetia, app. Giac. Vincenti*, 1618, in-4°.

MALIBRAN (Marie-Félicité), née **GARCIA**, en dernier lieu épouse du célèbre violoniste **DE BÉRIOT**, naquit le 24 mars 1808, à Paris, où son père (*voyez* Garcia) n'était arrivé qu'environ deux mois auparavant. C'est par l'éclat des succès de cet énergique chanteur que fut saluée la venue de celle qui devait être la cantatrice la plus étonnante de son siècle. A l'âge de trois ans, elle suivit sa famille en Italie. Arrivée à Naples, elle joua en 1813 le rôle de l'enfant dans l'*Agnese*, de Paer, au théâtre des *Fiorentini*. Après quelques représentations de cet ouvrage, elle en avait si bien retenu la musique, qu'elle se mit tout à coup à chanter la partie d'*Agnese* dans le beau duo du second acte, et le public applaudit à cette audace de bon augure. Deux ans après, Panseron, qui se trouvait à Naples, lui enseigna le solfége, et le compositeur Hérold, arrivé dans cette ville vers le même temps, lui donna les premières leçons de piano. En 1816, Garcia s'éloigna de Naples et se rendit à Paris, puis à Londres où il emmena sa famille, vers la fin de 1817. Déjà la jeune Marie parlait avec facilité l'espagnol, l'italien et le français ; deux années et demie de séjour à Londres lui rendirent aussi familier l'usage de la langue anglaise. Plus tard, elle apprit l'allemand presque en se jouant, malgré les difficultés inhérentes à cette langue. Le séjour de Londres fut aussi employé par elle à l'étude du piano ; les leçons de bons maîtres et le travail forcé que lui faisait faire son père développèrent rapidement son talent, et tels furent ses progrès sur cet instrument, que lorsqu'elle revint avec sa famille à Paris, au mois de novembre 1819, elle jouait déjà les pièces de clavecin de J.-S. Bach, que Garcia aimait avec passion.

Lorsqu'elle eut atteint l'âge de quinze ans, une nouvelle existence commença pour elle : Garcia lui fit commencer l'étude du chant sous sa direction, et prépara par ses excellentes leçons ce talent original dont les succès ont effacé ceux de tous les autres chanteurs. Déjà Marie laissait entrevoir ce qu'on devait attendre d'une âme ardente comme la sienne, et des trésors d'imagination dont la nature l'avait douée. Malgré la crainte que lui inspiraient les violences de son père, elle se laissait souvent aller à ces élans d'inspiration qui décèlent le génie de l'art. Après deux années d'études sévères, elle se fit entendre pour la première fois, en 1824, dans un cercle musical dont Garcia venait d'essayer l'établissement. Elle y produisit une vive sensation ; tous ceux qui l'entendirent alors ne doutèrent pas qu'un avenir de gloire ne fût réservé à ce talent, si jeune encore. Deux mois après, Garcia retourna à Londres en qualité de premier ténor du Théâtre du Roi ; il y ouvrit un cours de chant où l'éducation vocale de Marie fut terminée. Une indisposition de madame Pasta hâta son apparition sur la scène. En deux jours, elle apprit tous les récitatifs du *Barbier de Séville*, dont elle savait les morceaux, et, le 7 juin 1825, elle joua le rôle de *Rosine* au Théâtre du Roi. Le public l'y accueillit avec tant de faveur, qu'elle fut immédiatement engagée pour le reste de la saison (six semaines environ), aux appointements de cinq cents livres sterling. Le 23 juillet suivant, elle chanta le rôle de *Felicia* dans la première représentation du *Crociato* de Meyerbeer. La saison terminée, Garcia quitta Londres, alla chanter avec sa fille aux festivals de Manchester, d'York et de Liverpool, puis s'embarqua dans cette dernière ville pour aller prendre la direction du théâtre de New-York. C'est là que le talent de Marie prit un caractère de fermeté qui ne peut s'acquérir qu'à la scène, et que ses admirables qualités se développèrent progressivement dans *Otello, Romeo, Don Juan, Tancrède, Cenerentola*, et dans deux opéras (*L'Amante astuto* et *la Figlia dell' aria*) écrits pour elle par son père. Un enthousiasme frénétique accueillait chaque soir son entrée sur la scène. Malibran, négociant français, établi à New-York, déjà parvenu à l'âge mur, mais qui passait pour être riche, quoique ses affaires fussent embarrassées depuis longtemps, demanda à Garcia la main de sa fille, et l'obtint malgré la répugnance de Marie pour cette union. Le mariage fut célébré le 23 mars 1826. Il ne fut point heureux ; il ne pouvait l'être, car jamais organisations ne furent

moins assorties que celles de Malibran et de sa femme. Celle-ci, tout excentrique, passionnée pour l'art, avide de succès et de gloire, ne pouvait se plaire dans les habitudes froides et régulières de la maison d'un négociant. Un an s'était à peine écoulé lorsque l'époux de Marie fut obligé de déclarer sa faillite. Il ne pouvait quitter le sol de l'Amérique avant que ses affaires fussent arrangées; mais elle était libre; elle partit de New-York, au mois d'août 1827, et arriva en France dans le mois suivant.

Déjà les journaux avaient signalé son jeune talent comme une des merveilles de l'époque, avant qu'elle eût revu le continent européen. Ils annoncèrent son arrivée à Paris; des succès de salon l'attendaient dans cette ville avant qu'elle débutât en public. Enfin, au mois de janvier 1828, elle chanta le rôle de *Sémiramis,* dans une représentation donnée à l'Opéra, au bénéfice de Galli. Le génie du chant, la nouveauté de ses *fioriture,* et quelques éclairs d'un beau sentiment dramatique firent voir ce qu'elle devait être bientôt, quoique l'émotion eût nui en plusieurs endroits au développement de ses rares facultés. Toutefois, on apercevait dans l'ensemble de son chant un défaut de goût, car elle y multipliait les traits de tous genres sans examiner s'ils avaient entre eux les rapports nécessaires, ni s'ils s'appropriaient à la mélodie, ou même à l'harmonie. Quelques observations critiques des journaux, les occasions fréquentes qu'elle avait d'entendre de bonnes choses à Paris, et surtout son instinct admirable, donnèrent bientôt une meilleure direction à son talent. Engagée au Théâtre Italien, elle y joua sa première représentation le 8 avril. Déjà un changement notable se faisait remarquer dans sa manière : elle avait compris la justesse des critiques qu'on avait faites de son premier essai. Peu de personnes comprirent alors quelle était la portée du talent de cette cantatrice: le public se montrait incertain. Ce ne fut qu'après l'avoir entendue dans *Otello, Cenerentola* et *la Gazza,* où son inépuisable verve et la nouveauté de ses conceptions lui fournissaient à chaque représentation des effets différents, qu'elle se classa enfin dans l'opinion comme la première cantatrice de son époque. Par la réunion des deux voix de contralto et de soprano aigu, elle frappait toujours d'étonnement ceux qui l'entendaient passer de l'une à l'autre avec des traits hardis, rapides et qui ne ressemblaient à rien de ce qu'on avait entendu. Son instinct de l'action dramatique était admirable, quoiqu'il s'y mêlât parfois des fantaisies bizarres. Avide de succès populaires, elle ne négligeait rien pour les obtenir; de certaines petites ressources de charlatanisme n'étaient même pas dédaignées par elle pour atteindre à ce but, quoique personne n'en eût moins besoin.

L'administration du Théâtre Italien de Paris ayant pris la résolution de le fermer pendant les étés de chaque année, et de ne donner de représentations que depuis le commencement d'octobre jusqu'à la fin de mars, les principaux chanteurs de ce théâtre souscrivirent des engagements avec l'entrepreneur du Théâtre du Roi, à Londres, pour la saison qui ne commence en cette ville qu'au 1er avril. Déjà, en 1828, mademoiselle Sontag avait obtenu à *King's Theatre,* dans les concerts et dans les *festivals,* un succès d'enthousiasme justifié par son beau talent. Madame Malibran prit la résolution d'aller à Londres, en 1829, et d'y vaincre celle qu'on lui opposait comme une rivale. Le résultat de ce voyage ne fut pas celui qu'elle s'était promis, car les couronnes furent partagées entre elle et mademoiselle Sontag; mais elles laissèrent l'une et l'autre le souvenir de deux beaux talents dans des genres différents; l'un grand, sublime, fantasque, et quelquefois inégal; l'autre, moins élevé, mais pur, parfait dans son exécution, et toujours guidé par un goût délicat. De retour à Paris à l'automne de la même année, ces deux grandes cantatrices se partagèrent la faveur publique. Réunies dans quelques pièces, elles offrirent le plus bel ensemble qu'on eût jamais entendu. L'enthousiasme du public, lorsqu'il les entendait dans *Tancrède* et dans *Don Juan,* se manifestait par des trépignements et par des cris d'admiration.

Au mois de janvier 1830, l'administration du Théâtre Italien renouvela l'engagement de madame Malibran, moyennant la somme de mille soixante-quinze francs pour chaque représentation. Peu de temps après, mademoiselle Sontag quitta le théâtre pour épouser le comte de Rossi, ambassadeur du roi de Sardaigne à La Haye. Restée seule, madame Malibran fit voir que l'émulation de la rivalité ne lui était pas nécessaire pour la porter à l'étude : son talent prit chaque jour un caractère plus élevé; sa vocalisation se perfectionna de plus en plus. Elle continua de chanter alternativement à Paris et à Londres, et ses succès acquirent plus d'éclat dans chaque saison. En 1830 une liaison se forma entre la célèbre cantatrice et le violoniste De Bériot;

depuis lors ils ne se quittèrent plus. En 1831, ils firent l'acquisition d'une maison à Bruxelles, et plus tard ils firent construire une belle habitation dans un faubourg de cette ville, où ils allaient se reposer chaque année des fatigues de l'hiver. Vers le mois de juin 1832, au moment où le choléra décimait la population de Paris, Lablache partit d'Angleterre pour se rendre en Italie, et prit sa route par la Belgique, afin d'éviter les cordons sanitaires de France. Arrivé à Bruxelles, il vit De Bérint, madame Malibran, et leur fit en plaisantant la proposition de l'accompagner jusqu'à Naples. Mais avec une imagination ardente comme celle de cette femme extraordinaire, l'imprévu ne pouvait manquer d'être bien accueilli : quelques heures après, des chevaux de poste l'emportaient sur la route de l'Italie.

Ici commence une nouvelle époque de sa vie d'artiste : époque sinon plus brillante, au moins plus agitée, plus conforme à ses goûts. Arrivée à Milan, elle y chanta dans quelques soirées chez le gouverneur et chez le duc Visconti : ce chant si nouveau, si suave et à la fois si énergique, fit une profonde impression sur l'enthousiaste auditoire qu'elle y trouva. Ce voyage d'Italie ne fut en quelque sorte qu'une série de triomphes emportés à la course. Six représentations données au théâtre *Valle*, de Rome, vers la fin de juillet, firent pousser des cris d'étonnement et de plaisir à la population romaine. Dans les premiers jours du mois d'août, début à Naples et même succès. Vers la fin de septembre, début à Bologne, et fanatisme presque inconnu auparavant dans cette ville de paisible existence. Les Bolonais ne bornèrent pas les témoignages de leur plaisir à des applaudissements; ils firent exécuter, en marbre, le buste de la cantatrice, et ce buste fut inauguré sous le péristyle du théâtre.

De retour à Bruxelles, au mois de novembre, madame Malibran y mit au monde une fille qui n'a point vécu : déjà elle avait un fils. Au printemps de 1833, elle alla à Londres, où elle était engagée pour jouer l'opéra anglais, au théâtre de *Drury-Lane*, où elle était engagée au prix de quatre-vingt mille francs pour quarante représentations; à quoi il faut ajouter le produit net de deux représentations à son bénéfice qui s'élevaient à près de cinquante mille francs. Les avantages qui lui étaient offerts augmentaient chaque année dans une proportion dont il n'y avait pas d'exemple : ainsi, aux mois de mai et de juin 1835, on lui donna à l'Opéra italien de Londres deux mille sept cent soixante-quinze livres sterling (soixante-neuf mille trois cent soixante-quinze francs) pour vingt-quatre représentations. Dans la même année, elle souscrivait à Milan un engagement pour cent quatre-vingt-cinq représentations moyennant quatre cent vingt mille francs; enfin, elle reçut aux mois d'avril et de mai 1835, la somme énorme de deux mille trois cent soixante-quinze livres (cinquante-neuf mille trois cent soixante-quinze francs) pour vingt représentations, et lorsqu'elle mourut, elle venait de contracter de nouveaux engagements pour près de *six cent mille francs*.

Après avoir joué à Londres les traductions anglaises de la *Somnambule*, de Bellini, et du *Fidelio*, de Beethoven, elle retourna à Naples où elle resta jusqu'au mois de mai 1834; puis elle alla à Bologne et de là à Milan. L'Italie entière répétait alors son nom avec enthousiasme, et retentissait du bruit de ses succès inouïs. Elle débuta à Milan dans la *Norma*, de Bellini, où madame Pasta avait brillé peu de temps auparavant. Mais les succès de la nouvelle cantatrice firent bientôt oublier ceux de la grande tragédienne lyrique. Cependant elle ne se fit entendre que dans quatre soirées parce qu'elle avait promis de se rendre à Londres pour chanter dans un concert au bénéfice de son frère, Manuel Garcia. Ce voyage dans la capitale de l'Angleterre ne fut qu'une course rapide, car elle était déjà de retour à Sinigaglia au mois de juillet pour y chanter pendant la saison de la foire. Partie de cette ville, le 11 août 1834, madame Malibran se rendit à Lucques, où l'attendaient de nouveaux triomphes. Lorsqu'elle sortit du théâtre après sa dernière représentation, le peuple dételа les chevaux de sa voiture et la reconduisit chez elle en triomphe. Au mois de septembre, elle retourna à Milan : ce fut alors que le duc Visconti lui fit signer un contrat pour un grand nombre de représentations dont chacune devait être payée deux mille cinq cents francs. Elle ne quitta la capitale du royaume Lombardo-Vénitien que pour aller à Naples, où elle chanta pendant tout le carnaval au théâtre Saint-Charles. Pendant cette saison, sa voiture ayant versé au détour d'une rue, elle se démit le bras, et quinze jours se passèrent avant qu'elle pût reparaître à la scène. Elle ne put même jouer les premières représentations qui suivirent cet accident qu'avec le bras en écharpe.

La saison théâtrale achevée, madame Malibran s'éloigna de Naples, le 4 mars 1835,

pour aller à Venise. A l'approche de la gondole qui la portait, des fanfares annoncèrent son arrivée. Une foule immense bordait les quais; l'affluence était si grande lorsque la cantatrice traversa la place Saint-Marc, qu'elle en fut effrayée, et qu'elle se réfugia dans l'église, qui fut bientôt remplie. Ce ne fut qu'avec beaucoup de difficultés qu'on parvint à lui ouvrir un passage jusqu'à son hôtel. Son talent répondit à l'attente des Vénitiens, dont l'enthousiasme alla jusqu'au délire. De Venise, madame Malibran alla à Paris où elle s'arrêta quelques jours, puis à Londres, pour y chanter pendant la saison d'été. Au mois d'août, elle arriva à Lucques où l'attendait l'*Inès de Castro*, que Persiani avait écrit pour elle; puis elle passa l'hiver à Milan. L'énergie de son chant dramatique parut acquérir de nouveaux développements dans la *Maria Stuarda* de Donizetti. Ce fut pendant cet hiver que les tribunaux de Paris prononcèrent la nullité de son mariage avec Malibran, comme n'ayant pas été contracté devant l'autorité compétente de New-York. Le 29 mars 1836, elle épousa de Bériot à Paris, et le lendemain ils se rendirent à Bruxelles, où ils se firent entendre tous deux, la première fois dans un concert au bénéfice des Polonais, la seconde, dans un autre qu'ils donnèrent eux-mêmes au Théâtre-Royal.

Au sein de l'enivrement de ses succès, madame Malibran de Bériot n'apercevait qu'un avenir de fortune et de gloire; cependant elle approchait du terme de sa carrière d'agitations et de succès. Arrivée à Londres, à la fin du mois d'avril, elle fit une chute de cheval dont les suites eurent les conséquences les plus funestes. Traînée sur le pavé à une longue distance, elle eut le visage déchiré et reçut à la tête des contusions violentes dont elle ne se remit pas. Son énergie sembla d'abord surmonter le mal. Elle revint à Bruxelles, et de là se rendit à Aix-la-Chapelle, où elle donna deux concerts avec de Bériot; mais elle n'était plus la même; son caractère avait changé, et pour ses amis, il était évident que son cerveau avait reçu quelque lésion. Un engagement la rappelait au mois de septembre en Angleterre pour le *festival* de Manchester : elle s'y rendit et s'y fit entendre le premier jour; mais le lendemain elle s'évanouit, après avoir chanté un duo d'*Andronico* avec madame Caradori. Il fallut l'emporter. A peine arrivée chez elle, des convulsions la saisirent; on la saigna; mais le mal fit d'effrayants progrès, et le 23 septembre 1836, elle expira dans les douleurs aiguës d'une fièvre nerveuse, à l'âge de vingt-huit ans.

Telle fut la fin prématurée de la cantatrice la plus étonnante dont il soit fait mention dans l'histoire de l'art. Des obsèques magnifiques lui furent faites à Manchester, où l'on voulut d'abord conserver ses dépouilles mortelles; mais plus tard ces tristes restes furent rendus à sa famille, transportés à Bruxelles, et inhumés avec pompe dans le cimetière de Laeken. M. de Bériot y a fait élever un mausolée, où la statue de l'illustre artiste a été placée. Cette statue, en marbre, est l'ouvrage du célèbre sculpteur Geefs.

Bien des appréciations contradictoires ont été faites du talent de madame Malibran de Bériot : mais on n'a pu lui refuser les qualités qui assurent à un artiste une supériorité non contestable. Ces qualités sont celles du génie qui invente des formes, qui les impose comme des types, et qui oblige non-seulement à les admettre, mais à les imiter. La voix de madame Malibran n'était pas précisément belle; on y remarquait même d'assez grands défauts, particulièrement dans les sons du *medium*, lesquels étaient sourds et inégaux. Pour triompher des imperfections de cette partie de son organe, elle était obligée de faire chaque matin des exercices de vocalisation. Dans le choix des ornements de son chant, il y avait toujours de la hardiesse, souvent du bonheur, quelquefois du mauvais goût : non que le sien ne fût pur; mais avide de succès populaires, elle faisait souvent, pour plaire à un public ignorant, ce qu'intérieurement elle condamnait. L'auteur de cette notice lui a souvent reproché ses complaisances à cet égard. « Au degré d'élévation « où vous êtes parvenue (lui disait-il), vous « devez imposer votre sentiment au public, « non subir le sien. » Mais sa réponse était toujours : « Mon cher grognon (c'était son expression favorite avec lui), il y a à peine « deux ou trois connaisseurs dans une grande « salle où je chante; ce ne sont pas eux qui « font les succès, et ce sont des succès que je « veux. Quand je chanterai pour vous seul, je « ferai autre chose. » Pour bien comprendre la portée du talent de cette femme extraordinaire, il fallait l'entendre à la scène. Là, son imagination s'exaltait; les plus heureuses improvisations lui venaient en foule; ses hardiesses étaient inouïes, et nul ne pouvait résister à l'entraînement de son chant expressif et pathétique. Au concert, une partie de ces avantages disparaissaient.

Madame Malibran a composé beaucoup de

nocturnes, de romances et de chansonnettes; on en a gravé plusieurs, parmi lesquelles on remarque : 1° *Le Réveil d'un beau jour*. 2° *La voix qui dit : Je t'aime!* 3° *Le Village*. 4° *La Tarentelle*. 5° *Les Refrains*. 6° *Rataplan*. 7° *La Bayadère*. 8° *La Resignation*. 9° *Le Ménestrel*. 10° *Enfants, ramez*. 11° *Le Retour de la Tyrolienne*. Après sa mort, on a recueilli les légères productions de ses dernières années, et l'on en a formé un *Album* qui a été publié sous ce titre : *Dernières Pensées musicales de Marie-Félicité Garcia de Bériot;* Paris, Troupenas (Brandus et Dufour), in-4°, orné de charmantes lithographies.

Plusieurs portraits de madame Malibran ont été gravés et lithographiés : un des plus beaux la représente dans le rôle de *Desdemona*, appuyée sur une harpe écossaise.

On a publié diverses notices biographiques de cette grande cantatrice; en voici les titres : 1° *Cenni biografici di Madama Maria Garcia Malibran;* Venise, 1835, in-8°. 2° *Notizie biografiche di Maria-Félicité Malibran, da Gaetano Barbieri;* Milan, 1836, in-8°, avec le portrait. 3° *Madama Maria Malibran e il suo secolo*, Lucques, 1836, in-8°. 4° *Life of Madame Maria Malibran de Bériot, by John Nathan;* Londres, 1836, in-12. Cet ouvrage a été traduit en allemand, par A. de Treskow, et publié à Quedlinbourg, en 1837, in-8°. 5° *Loisirs d'une femme du monde*, par madame la comtesse Merlin; Paris, 1838, deux volumes in-8°. Sous ce titre, madame la comtesse Merlin a prétendu donner une biographie de Marie Malibran-de Bériot; mais la plus grande partie de cette biographie est un roman. On en a publié une traduction allemande intitulée : *Maria Malibran als Weib und Künstlerin, nebst Characterzügen und Anecdoten aus ihren Leben;* Leipsick, 1839, in-8°. On a aussi du révérend Richard Parkinson : *Sermon, etc., on the day after the funeral of Madame Malibran;* Manchester, 1836, in-8°.

MALIBRAN (Alexandre), violoniste, compositeur et critique, né à Paris le 10 novembre 1823, étudia la musique dès son enfance et reçut des leçons de violon de M. Sauzay, qui lui transmit les principes de l'école de Baillot. Déjà marié à l'âge de vingt-deux ans, il se rendit en Allemagne avec sa femme, pianiste de talent, donna quelques concerts, puis s'établit en 1845 à Cassel (Hesse-électorale), où Spohr l'admit au nombre de ses élèves et eut pour lui l'affection d'un père. De retour à Paris, quelques années après, M. Malibran y fonda un journal de musique sous le titre d'*Union instrumentale* et annonça la formation d'une société dont l'objet était d'organiser des concerts populaires de symphonie. Ces entreprises ne réussirent pas, et M. Malibran retourna en Allemagne. Établi à Francfort-sur-le-Mein, depuis 1858, il y rédige le feuilleton musical du journal français de cette ville. Dans sa critique, dont la forme est d'ailleurs vive et spirituelle, il se montre musicien instruit, homme de goût et appréciateur judicieux. Parmi les compositions de cet artiste, on remarque : 1° Ouverture pour la tragédie d'*Hamlet*; 2° *Le dernier jour d'un condamné*, fantaisie pour l'orchestre; 3° *Vie du marin*, symphonie à grand orchestre; 4° *La Vie du soldat*, idem; 5° *Nonetto* pour instruments à cordes et à vent, dédié à Spohr; 6° Trio pour piano, violon et violoncelle; 7° Messe pour l'ordre de la Légion d'honneur, à quatre voix d'hommes et instruments à vent. M. Malibran a publié une biographie de son maître Spohr, en langue allemande, sous ce titre : *Louis Spohr, sein Leben und Wirken; dargestellt von seinem Schüler Alexander Malibran*. Francfort, J. D. Sauerlander, 1860, 1 vol. in-12 de 247 pages, avec le portrait de Spohr.

MALIPIERO (François), compositeur dramatique, né en 1822, à Rovigo, a fait jouer à Padoue, en 1842, puis à Lugo et à Bologne, l'opéra sérieux *Giovanna Iª di Napoli*, avec plus ou moins de succès. Au carnaval de 1846, il donna, au théâtre *San-Benedetto*, de Venise, l'*Attila*, qui prit plus tard, à Milan, le titre d'*Ildegonda di Borgogna*. Cet ouvrage fut traité sévèrement à sa première apparition; le correspondant de la *Gazette générale de musique de Leipsick* écrivait alors (t. XLVIII, p. 126) que la mélodie de la partition de M. Malipiero était nulle, l'harmonie mal écrite, et que l'orchestre faisait *un tapage impertinent*. Je ne connais pas les opéras écrits, par le même artiste, après l'*Attila*.

MALISZEWSKI (Antoine), musicien polonais de l'époque actuelle, et professeur de son art à Cracovie, a publié un livre de chant pour les enfants, intitulé : *Spiewniczek piesni naboznych dla dzieci;* Cracovie, Gieszkowski, 1849.

MALOUIN (Paul-Jacques), médecin et chimiste de l'Académie royale des sciences, professeur au Collége royal de France, naquit à Caen, en 1701, et mourut à Paris, le 3 janvier 1778. Au nombre des dissertations qu'il a publiées, on en trouve une intitulée : *An*

ad sanitatem musicè; Paris, 1757, in-4°. Le véritable auteur de cette thèse est César Coste, d'Arles, qui l'a défendue sous la présidence de Malouin.

MALTIZ (Gotthilf-Auguste, baron DE), littérateur allemand et amateur de musique, né à Kœnigsberg, le 9 juillet 1794, est mort à Dresde, le 7 juillet 1837. Après avoir occupé dans l'administration forestière un emploi qu'il perdit pour avoir composé une satire contre ses supérieurs, il alla s'établir à Berlin, d'où il fut ensuite obligé de sortir, parce qu'il avait fait jouer, au théâtre Kœnigsladt, le drame intitulé : *le Vieil Étudiant,* rempli d'allusions sur les souffrances des Polonais. Il vécut alors pendant deux ans à Hambourg et y écrivit des notices sur des musiciens célèbres, pour un recueil biographique qui se publiait alors. Ces notices ont été réunies et publiées à part, sous ce titre : *Denkmal den berühmten musikalischen Künstlern Mozart, Beethoven, Hummel, Kalkbrenner, Field. Weber, Ries, Moscheles et Czerny* (Monument élevé aux célèbres artistes musiciens Mozart, Beethoven, etc.); Leipsick, Hambourg et Itzehoe, Schubert et Niemeyer (sans date), in-8°. M. de Maltiz était pianiste distingué et avait un goût passionné pour son instrument; ce qui explique le choix des artistes dont il a écrit les notices. Arrivé à Paris après la révolution de 1830, il y vécut une année; puis il alla se fixer à Dresde, où il finit ses jours à l'âge de quarante-trois ans.

MALVOISIN (Robert DE), issu d'une des principales familles du comté de Vexin-le-Français, était neveu de Gui, châtelain de Coucy, avec qui il se croisa, en 1168 (voyez *Villehardouin*, et *Du Cange, Observations sur Villehardouin*, p. 159). Il était poete, musicien, et a laissé deux chansons notées qu'on trouve dans les manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris.

MALZAT (Jean-Michel), virtuose sur le hautbois et le cor anglais, naquit vers 1750, à Vienne, où son père était musicien de la chambre impériale. Après avoir vécu quelque temps dans cette ville, il entra au service du prince-évêque de Salzbourg. Quelques années plus tard, il voyagea en France, en Italie, dans la Suisse, et enfin il se fixa à Bassano, dans le Tyrol, où il vivait encore en 1784. Le catalogue de Traeg (Vienne, 1799) indique les compositions suivantes comme appartenant à cet artiste : 1° Trois symphonies concertantes pour hautbois et cor anglais. 2° Deux concertos pour le hautbois. 3° Deux *idem* pour cor anglais. 4° Deux *idem* pour basson. 5° Un *idem* pour violoncelle. 6° Septuor pour cor anglais et divers instruments. 7° Trois sextuors pour le hautbois. 8° Quatre quintettes pour hautbois et pour flûte. 9° Onze quatuors pour flûte, ou hautbois, ou cor anglais, ou basson. 10° Deux symphonies concertantes pour hautbois et basson. Gerber s'est trompé lorsqu'il a donné à Malzat le prénom d'*Ignace*.

MAMERT (Claude), en latin **MAMERTUS**, et quelquefois **MAMERCUS**, frère de *Mamert*, évêque de Vienne, fut son vicaire, et vécut dans le cinquième siècle, vers l'an 460. Il est connu par un traité de la nature de l'âme, qu'il dédia à Sidoine Apollinaire. Son contemporain Gennade de Marseille lui attribue, dans son livre sur les écrivains ecclésiastiques (ch. LXXXIII), le chant et les paroles de l'hymne *Pange lingua gloriosi prælium certaminis*, dont Sidoine a fait l'éloge (*In Epist.*, l. 4, 3), et que d'autres ont attribué à Venance Fortunat. Au reste, le chant de cet hymne, tel qu'il se trouve dans l'antiphonaire romain, n'est pas celui dont Mamert était l'auteur.

MAMMINI (Alois), maître de chapelle de la cathédrale de Crémone, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : *Missæ et Psalmi dominicales cum Salve Regina* 5 *vocibus;* Bologne, Jacques Monti, 1678, in-4°.

MANARA (Francesco), chantre de l'église Saint-Antoine de Padoue, vers le milieu du seizième siècle, a publié de sa composition : *Madrigali a quattro voci, libro primo;* in Venezia, appresso d'Antonio Gardano, 1555, in-4° obl.

MANARA (le P. Jean-Antoine), dominicain, né à Venise, en 1638, fit ses vœux au couvent de Bologne. En 1666, époque de la fondation de l'Académie des Philharmoniques de cette ville, il en fut un des premiers membres, et le titre de *prince* de cette société lui fut décerné en 1668. Il a composé la musique de l'oratorio intitulé : *Cuor Umano all' incauto, dedicato alla Gloriosissima Vergine Maria del santissimo Rosario, ed a tutti li suoi divoti,* dont le poëme a été imprimé à Venise en 1683, in-8°. Deux autres oratorios de sa composition dont les titres sont inconnus ont été exécutés à Bologne en 1665 et 1672.

MANCHICOURT (Pierre), compositeur, né à Béthune en Artois, vers 1510, fut d'abord chanoine d'Arras, puis maître des enfants de chœur de l'église cathédrale de Tournay, comme on le voit par le titre d'un de ses ou-

vrages, imprimé en 1545. D'après les recherches faites dans les archives de la cathédrale de Tournay, par M. le chanoine Voisin, vicaire général de ce diocèse, pour former la liste authentique des maîtres de chapelle de cette cathédrale, recherches qu'a bien voulu me communiquer M. Xavier Van Elewyck (voyez ce nom), Manchicourt paraît être resté dans cette position jusqu'en 1557, et avoir eu pour successeur un maître nommé *Florent Villain*, car celui-ci est mentionné dans les comptes de 1558. Il paraît, d'après la *Description des Pays-Bas*, de Guichardin, que Manchicourt quitta ce poste pour se rendre à Anvers, où il vivait au commencement de 1560. C'est par erreur que La Croix du Maine le fait maître à Tours (voyez sa *Bibliothèque française*, édit. de Rigoley de Juvigny). Manchicourt fut appelé à Madrid pour succéder à Nicolas Payen (décédé avant le mois d'avril 1559), en qualité de maître de la chapelle royale. Il figure comme tel dans les comptes de cette chapelle au mois de novembre 1561, et on le trouve encore dans la même position au mois de juillet 1565; mais il y a là quelque erreur de date, et probablement on doit lire *juillet* 1564; car, dans une lettre de Philippe II à la duchesse de Parme, datée du 7 juillet 1564, on voit que le maître de chapelle (Manchicourt) était mort, et que ce prince demandait un maître belge pour lui succéder (*voyez* BONMARCHÉ). Manchicourt jouissait d'une prébende à l'église Sainte-Waudru, de Mons. Les ouvrages de ce compositeur connus jusqu'à ce jour sont : 1° *Liber decimus quartus XIX musicas cantiones continet, auctore Petro de Manchicourt*; Parisiis apud Petrum Attaingnant et Hubertum Jallet, 1539, petit in-4° oblong. Il paraît par le titre de ce recueil que Pierre de Manchicourt était maître de chapelle de l'église collégiale de Tours, en 1539; c'est vraisemblablement ce qui a trompé La Croix du Maine sur le lieu de sa naissance. 2° *Liber Modulorum musicalium, auctore etc.*; ibid. 1545, petit in-4° obl. Ce sont des motets à quatre parties. Cet ouvrage est divisé en trois volumes; le premier contient dix-neuf motets, le deuxième quinze, et le troisième quatorze. 3° *Le neufiesme livre de chansons à quatre parties, auquel sont contenues vingt-neuf chansons nouvelles, composées par maistre Pierre de Manchicourt, maistre de chappelle* (sic) de *Notre-Dame de Tournay. Correctement imprimé en Anvers par Tylman Susato*, 1545, in 4°. 4° *Liber quintus cantionum sacrarum, vulgo Motetta vocant, quinque et sex vocum a D. magistro Petro Manchicurtio Betunio, insignis ecclesiæ Tornacensis phonasco, nunc primum in lucem editus;* Lovanii apud Petrum Phalesium, 1558, in-4° obl. D'après ce titre, il semble que Manchicourt était encore maître de la cathédrale de Tournay en 1558; d'où l'on doit conclure qu'il n'avait quitté cette position que depuis peu, et que cette circonstance était ignorée de l'imprimeur Phalèse. 5° Dans le recueil des messes de Certon, publiées, en 1546, par Attaingnant, on trouve deux messes de Manchicourt, l'une sous le titre : *C'est une dure départie*, l'autre sous celui de *Pourre cœur*. On connaît aussi de lui : *Missa quatuor vocum cui titulus* : Quo abiit dilectus tuus; Paris, Nicolas Duchemin, 1568, in-folio max°. Le septième livre de motets à quatre, cinq et six voix, publié par Attaingnant (Paris 1534), contient le motet *ô Thoma Didyme* du même musicien. On trouve deux de ses motets dans le recueil intitulé : *Fior de Mottetti tratti dalli Mottetti del Fiore;* Venise, Antoine Gardane, 1539, et deux autres dans la *Bicinia gallica, latina et germanica* (t. II), publiée à Wittenberg, chez Georges Rhau, en 1545. Le *Liber quintus XII trium primorum tonorum Magnificat continet*, imprimé par Attaingnant, en 1534, en renferme un de Manchicourt. Les XIIe et XIVe livres de *chansons nouvelles à quatre parties* (Paris, Attaingnant, 1545) en renferment quelques-unes du même maître. Enfin les recueils de Jacques Moderne, de Lyon, et de Pierre Phalèse, de Louvain, contiennent des motets du même.

MANCINELLI (ANDRÉ), flûtiste italien, vint à Paris vers 1775, puis se fixa à Londres, où il est mort en 1802. On a gravé de sa composition cinq œuvres de duos pour deux flûtes; à Paris, chez Sieber, et à Londres, chez Longman.

MANCINI (CURZIO), compositeur de l'école romaine, fut nommé maître de chapelle de la basilique de Sainte-Marie-Majeure au mois de septembre 1589, et donna sa démission de cette place au mois de décembre 1591. En 1607, il obtint l'emploi de maître de chapelle de Saint-Jean-de-Latran; l'année suivante, il eut pour successeur Abbondio Antonelli, et il alla prendre possession de la place de maître de chapelle de la *Santa Casa* de Lorette. Ce musicien a laissé en manuscrit trente-deux motets à quatre, cinq, six, sept et huit voix, et a publié, en 1608, des litanies à huit voix. Ces compositions se trouvent dans la collection de l'abbé Santini, à Rome. On connaît

aussi de lui : *Il primo libro de' Madrigali a cinque voci*, in Venetia, appresso Giacomo Vincenti, 1595, in-4°. Une seconde édition du même ouvrage fut imprimée chez le même, en 1605.

MANCINI (François), compositeur napolitain, né en 1674, fit ses études musicales au Conservatoire de Loreto, puis devint un des maîtres de cette école. En 1697, il écrivit la musique de l'opéra *Alfonso*, qui fut représenté au collége des nobles dirigés par les jésuites. *L'Ariovisto*, opéra sérieux, fut son premier ouvrage représenté au théâtre San Bartolomeo, en 1702. Dans la même année, Mancini écrivit les oratorios *l'Arca del Testamento in Gerico*, et *il Laccio purpureo di Raab*, pour la congrégation du Rosaire, à Palazzo. En 1705, il donna au théâtre San Bartolomeo *Gli amanti generosi*, et au même théâtre, où chantait la Bulgarini, en 1706, *Alessandro il Grande in Sidone*. Devenu directeur d'orchestre de ce théâtre, il ajouta quelques airs à *l'Artaserse* de Joseph Orlandini, représenté en 1708. Dans l'année suivante, il écrivit *l'Engelberto*, pour le palais du vice-roi, et obtint le titre de second maître de la chapelle royale. En 1710, il donna au théâtre San Bartolomeo *Il Mario fugitivo;* trois ans après, il écrivit pour le théâtre du palais royal *l'Artaserse re di Persia*, à l'occasion du jour anniversaire de la naissance de l'empereur Charles VI. Dans la même année, il donna au théâtre San Benedetto *Il gran Mogol* et ajouta quelques scènes bouffes à *l'Agrippina* de Hændel, joué au même théâtre. Cet usage de scènes burlesques mêlées aux sujets sérieux était dans le goût de ce temps. Mancini osa écrire, en 1714, la musique d'un drame intitulé : *Il Genere umano in catena* (le genre humain dans les chaînes), mais il ne paraît pas que cet ouvrage ait été exécuté. Le titre de premier maître du Conservatoire de Loreto fut donné à cet artiste, en 1720, et, dans la même année, il écrivit *Il Cavalier brettone* pour les élèves de cette institution. En 1725, il donna son *Trajano* au théâtre San Bartolomeo, avec des intermèdes bouffes. Il était devenu premier maître de la chapelle royale, en 1728, car il en prend le titre sur sa partition de *l'Orontea*, qui fut représenté dans cette année. En 1732, Mancini écrivit la musique de *l'Alessandro nelle Indie*, de Métastase, avec l'intermède intitulé *la Levantina*, pour le théâtre San Bartolomeo. On connaît aussi sous son nom *Idaspe*, opéra sérieux, et *Il Maurizio;* mais on ignore quand ils ont été représentés. Sa partition de *l'Elia*, oratorio écrit en 1733, existe au collége royal de musique de *San Pietro in Majella*, à Naples. On connaît aussi de lui l'oratorio *l'Amor divino trionfante nella morte di Cristo*, et un *Magnificat* à huit voix réelles. Mancini mourut à Naples, en 1730.

MANCINI (Jean-Baptiste), professeur de chant à la cour impériale d'Autriche, et membre de l'Académie des Philharmoniques de Bologne, naquit, en 1716, à Ascoli, ville des États romains. Dans sa jeunesse, il fut envoyé à Bologne et confié aux soins de Bernacchi, dont l'école de chant était à juste titre considérée comme une des meilleures de l'Italie. Des études longues et sévères conduisirent insensiblement Mancini à la connaissance parfaite de l'art du chant. Considéré plus tard comme un habile maître dans cet art, il fut appelé à Vienne pour l'enseigner aux archiduchesses, antérieurement à 1761, comme nous l'apprend un passage de ses *Réflexions pratiques sur le chant*. Mancini avait reçu des leçons du célèbre P. Martini pour le contrepoint. Il est mort à Vienne à l'âge de quatre-vingt-trois ans et quelques mois, le 4 janvier 1800. Cet artiste est avantageusement connu par un bon livre qu'il a publié sous ce titre : *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato;* in Vienna, 1774, in-4°. A peine l'ouvrage eut-il paru, que l'auteur reconnut des lacunes dans son travail, et en prépara une réimpression qui parut à Milan, en 1777, in-8°, et qui est indiquée au frontispice comme une troisième édition. Tous les biographes ont parlé en effet (depuis Forkel jusqu'à M. Ch. Ferd. Becker) de cette troisième édition, sans rechercher les preuves de la réalité d'une édition intermédiaire entre celles de 1774 et de 1777; mais il suffit de lire la préface de cette prétendue troisième édition pour acquérir la conviction qu'elle n'est que la seconde, et que les mots *terza edizione* sont ou une faute typographique, ou une fraude du libraire, qui aurait voulu par là recommander l'ouvrage à la faveur publique. Un petit ouvrage intitulé : *Metodo per ben insegnare d'apprendere l'arte del cantare, ossiano osservazioni pratiche su questo nobile e difficile arte*, a été imprimé à Florence, en 1807, petit in-8° de quatre-vingt-une pages. L'auteur le représente comme un livre nouveau qui manquait à l'enseignement du chant; mais ce n'est qu'un extrait de celui de Mancini, dont on n'a pas même changé le style en plusieurs passages. Une traduction française, ou plutôt

un extrait de la première édition du *Traité* de Mancini fut publiée par Desaugiers (*voyez* ce nom), sous le titre : *l'Art du chant figuré;* Paris, 1776, in-8° de soixante-quatre pages. Une autre traduction plus complète, faite sur l'édition de Milan, et intitulée *Réflexions pratiques sur le chant figuré* (Paris, an III, ou 1796, un volume in-8°) a été publiée par M. de Rayneval, qui a gardé l'anonyme. Le livre de Mancini est, avec celui de Tesi, ce qu'on a fait de mieux concernant l'art du chant. On y trouve une multitude de bonnes observations pratiques qui décèlent le professeur expérimenté, et des renseignements historiques qu'on chercherait vainement ailleurs sur beaucoup de chanteurs distingués. Hiller en a donné une traduction allemande dans son traité de l'art du chant (*voyez* Hiller). On a aussi de Mancini une lettre dirigée contre Vincent Manfredini qui avait critiqué son livre; elle a pour titre : *Lettera di Giambattista Mancini diretta all' illust. Sig. Conte N. N.*, Vienne, M.-A. Schmidt; elle est datée du 7 avril 1796. La violence empreinte dans cet écrit était peu convenable pour l'âge de l'auteur (il avait alors quatre-vingts ans), et n'ajoute rien à ses arguments en faveur de son livre.

MANCINUS (Thomas), né dans le Mecklembourg, en 1560, fut maître de chapelle de l'évêque d'Halberstadt et du prince de Brunswick, vers la fin du seizième siècle. On voit par son portrait gravé sur bois à l'âge de trente-cinq ans, en 1596, qu'il était alors maître de chapelle à Brunswick. Il a été imprimé de sa composition : 1° *Newe lustige und hœffliche weltliche Lieder mit 4 und 5 Stimmen* (Nouvelles chansons profanes, gaies et honnêtes, à quatre et cinq voix); Helmstadt, 1588, in-4°. 2° *Hochzeit-Lied von 5 Stimmen, etc.* (Chant de noce à cinq voix, à l'honneur de Georges Burchard, secrétaire de l'évêque d'Halberstadt, et à l'occasion de son mariage); Helmstadt, 1591, in-4°.

MANDANICI (Placide), compositeur et membre de l'Académie des beaux-arts de Naples, naquit, en 1798, dans la petite ville de Barcellona, située dans la vallée de *Demone* en Sicile. A l'âge de quinze ans, il se livra à l'étude de la musique et trouva un protecteur dans le comte Nicolaci, dilettante qui jouait un peu de violoncelle et qui lui en donna quelques leçons. Lorsqu'il eut atteint sa dix-septième année, Mandanici entra au Conservatoire de Palerme, où il continua l'étude de son premier instrument et apprit à jouer de plusieurs autres. En 1820, il était attaché à l'orchestre du théâtre de Reggio, en Calabre, comme contrebasse; mais déjà il s'adonnait avec ardeur à l'étude du piano, afin de pouvoir quitter la position de simple symphoniste. En 1824, il se rendit à Naples et y étudia la composition, sous la direction de Raimondi. De 1824 à 1834, il fut attaché aux théâtres royaux de cette ville, comme compositeur de musique des ballets. Dans la même période, il a écrit les opéras *l'Isola disabitata* pour le théâtre du *Fondo; Argene*, pour celui de Saint-Charles; *Il Marito di mia moglie*, pour le théâtre *Nuovo*, et *Gli Amanti alla prova*, pour le *Fondo*. Vers la fin de 1834, il se rendit à Milan, et s'y livra à l'enseignement du chant et de la composition. En 1836, il écrivit à Turin, pour le théâtre Carignano, l'opéra *il Segreto*. De retour à Milan, il y donna *Il Rapimento*, en 1837. Outre les ouvrages qui viennent d'être cités, Mandanici a écrit un grand nombre de ballets, beaucoup de musique instrumentale et de la musique d'église. En 1841, il donna à Milan l'opéra bouffe *Il Buontempone della porta Ticinese*, qui eut du succès et fut repris en 1843. Appelé à Palerme, en 1843, il y écrivit l'opéra sérieux *Maria degli Albizzi*, puis il retourna à Milan. Il est mort à Gênes, le 5 juin 1852, à l'âge de cinquante-quatre ans. Mandanici a publié plusieurs œuvres de musique vocale et instrumentale, chez Ricordi, à Milan, et vingt-quatre exercices de vocalisation, chez Lucca, éditeur de la même ville. Ses œuvres de musique religieuse sont : 1° *Ave Maria* à trois voix, chœur *ad libitum* et orgue; Milan, Ricordi. 2° *Pater noster* à quatre voix, chœur et orgue; *ibid*. 3° *Salve Regina* à trois voix et orgue ou piano; *ibid*.

MANDERSCHEID (Nicolas), facteur d'orgues à Nuremberg, naquit à Trèves, le 2 avril 1580. Il était âgé de soixante dix-sept ans lorsqu'il construisit, en 1657, le second orgue de Saint-Sébald à Nuremberg; cet instrument est composé de treize jeux. Manderscheid est mort à Nuremberg, le 2 avril 1662. Walsch avait gravé son portrait en 1654.

MANDINI (Paul), excellent ténor, né à Arezzo, en 1757, a eu pour maître de chant Saverio Valente, homme d'un rare mérite, qui a formé beaucoup de bons chanteurs dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. En 1777, Mandini débuta à Brescia dans les rôles de demi-caractère, et son entrée dans la carrière dramatique fut marquée par un si beau succès, qu'en 1781 il fut appelé au grand

théâtre de Milan, pour y chanter pendant l'automne avec la célèbre cantatrice Anne Morichelli Bosello. Il s'y fit entendre dans *Il Falegnamo*, de Cimarosa, et dans *Il Vecchio geloso*, d'Alessandri. Turin, Parme, Bologne et Rome l'applaudirent ensuite. En 1787, il se trouvait à Venise; l'année suivante, il retourna à Milan avec la Morichelli, et y chanta pendant les saisons du printemps et de l'automne. Ce fut alors que Viotti l'engagea pour le théâtre de *Monsieur*, à Paris, où il fit admirer, pendant les années 1789, 1790 et 1791, son talent plein de finesse, d'élégance et d'expression dramatique, ainsi que la perfection de son jeu. Les terribles événements politiques de 1792 ayant dispersé cette belle troupe italienne, dont le souvenir n'est point encore effacé, Mandini retourna en Italie, et chanta à Venise au carnaval de 1794. Longtemps après (1805), il était à Berlin; mais il ne parut plus que l'ombre de lui-même. Peu de temps après, il se retira à Bologne, où il est mort, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans, le 27 janvier 1842.

MANELLI (François), compositeur dramatique, né à Tivoli, au commencement du dix-septième siècle, a écrit la musique de l'*Andromeda*, premier opéra qui fut représenté publiquement à Venise, en 1637. Cet ouvrage fut suivi de *La Maga fulminata*, au même théâtre, en 1638, et à Bologne, en 1641, au théâtre *Formagliari*. Benoît Ferrari (voyez ce nom), auteur des livrets de ces deux opéras, fit les frais de leur représentation. Les noms des chanteurs de cet ouvrage sont imprimés en tête du livret; ce sont : *Felicità Uga*, Romaine; *Antoine Panni*, de Reggio; *François Angeletti*, d'Assise; *Jean-Baptiste Bifarci*, de Bologne; *François Pesarini*, de Venise; et *Madeleine Manelli*, Romaine, femme du compositeur. La nouveauté et le charme de ce spectacle portèrent les Vénitiens à bâtir des salles de spectacle destinées à l'Opéra. Les deux premiers théâtres furent ceux de San-Cassiano : Monteverde et Cavalli y firent représenter leurs premiers ouvrages. Manelli écrivit encore *Temistocle*, à Florence, en 1639; *Alcale*, dans la même ville, en 1642; *Ercole nell' Erimanto*, à Plaisance, en 1651; *Il Ratto d'Europa*, dans la même ville, en 1653; *I Sei Gigli*, à Ferrare, en 1666.

MANELLI (Pierre), chanteur italien, était le premier bouffe chantant d'une troupe italienne d'opéra qui parut en France, en 1752. Elle joua d'abord à Rouen, puis fut appelée à Paris, et donna des représentations dans la salle de l'Académie royale de musique, alternativement avec l'opéra français. On sait quelles discussions s'élevèrent entre les partisans de la musique italienne et de la musique française, à cette occasion, et la guerre de plume soulevée par *le Petit Prophète de Boemichbroda*, de Grimm, et par la *Lettre*, de J.-J. Rousseau, *sur la musique française*. Manelli jouait les principaux rôles dans les opéras bouffes ou intermèdes de Pergolèse, de Rinaldo de Capua, et d'autres compositeurs italiens, qu'on entendait alors à Paris pour la première fois. Il paraît avoir été le seul de sa troupe qui eût quelque talent. Son portrait, peint au pastel par Latour, a été exposé au Louvre, en 1754; il était représenté dans le costume du rôle de l'*Impresario* qu'il jouait dans le *Maestro di musica*. Au mois de février 1754, l'opéra italien fut banni de l'Académie royale de musique, et Manelli retourna en Italie. Depuis lors on n'a plus entendu parler de lui.

MANFREDI (Louis), cordelier qui vivait à Venise vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : 1° *Motetti a quattro e cinque voci*; Venise, 1638. 2° *Concerti ossia Madrigali a 5 voci*, *lib.* 1, 2, 3, 4, *ibid.*, 1641.

MANFREDI (Marie-Madeleine), cantatrice renommée au commencement du dix-huitième siècle, était, en 1720, au service du roi de Sardaigne, à Turin.

MANFREDI (Philippe), violoniste distingué, né à Lucques vers 1738, fut élève de Tartini. Compatriote de Boccherini, il se lia d'amitié avec lui, et tous deux entreprirent un voyage en 1769. Après avoir visité plusieurs villes de la Lombardie, et s'être arrêtés longtemps à Turin et dans le Midi de la France, les deux amis arrivèrent à Paris en 1771. Manfredi y exécuta les trios et quatuors de Boccherini avec un succès d'enthousiasme. En quittant Paris, les deux amis se dirigèrent vers l'Espagne, où l'infant don Louis, frère du roi Charles III, les accueillit et leur donna une position. Manfredi était devenu le premier violon de la musique de ce prince; mais il ne jouit pas longtemps de cet avantage, car il mourut à Madrid, en 1780. On a gravé de sa composition à Paris, en 1772, six solos pour le violon, op. 1. Six sonates pour violon avec basse, du même artiste, ont été publiées à Leipsick, en 1852. Il a laissé en manuscrit plusieurs concertos et des trios qui se trouvent en Espagne.

MANFREDINI (François), violoniste et compositeur, naquit à Bologne, en 1673. Il a

fait imprimer de ses ouvrages : 1° *Concertini par camera a violino e violoncello;* op. 1, Bologne, G. Silvani, 1704, in-fol. 2° *Sinfonia da chiesa a due violini con l'organo obligato e viola ad libitum;* op. 2, *ibid.*, 1709, in-fol. Cet ouvrage a été réimprimé à Amsterdam, chez Roger, sous ce titre : *Quartetti a due violini, viola e basso continuo.* 3° *Concerti a due violini e basso, con viola et violini di rinforzo;* Bologne, G. Silvani, 1718, in-fol., op. 3. Manfredini fut élu membre de l'Académie des Philharmoniques de Bologne en 1704.

MANFREDINI (VINCENT), compositeur et écrivain sur la musique, n'est pas né à Bologne, comme le disent Gerber, Choron et Fayolle, M. Ch.-Ferd. Becker et le *Lexique universel de musique,* publié par Schilling, mais à Pistoie, comme il nous l'apprend lui-même dans un de ses articles du *Giornale Enciclopedico* de Bologne. C'est aussi par lui que nous savons qu'il apprit à Bologne et à Milan la composition sous la direction de Perti et de Fioroni. En 1755, il s'éloigna de l'Italie pour aller à Pétersbourg avec quelques chanteurs. Chargé d'écrire la musique de plusieurs ballets, il y réussit de manière à inspirer quelque confiance dans son talent, et l'impératrice le choisit pour enseigner le clavecin au grand-duc Paul Ier, dont il dirigea ensuite la musique. Quelques opéras qu'il composa sur des poëmes de Métastase, entre autres *l'Olimpiade*, le mirent en réputation à la cour de Russie. Il écrivit aussi, pour son élève le grand-duc, six sonates de clavecin, qui furent vivement critiquées dans le journal intitulé : *Amusements littéraires,* de Hambourg; mais l'impératrice consola Manfredini de cet échec en lui accordant une somme de mille roubles lorsqu'il lui présenta un exemplaire de son ouvrage. L'arrivée de Galuppi à Pétersbourg, et sa nomination de premier maître de chapelle de la cour impériale, ruinèrent les espérances de Manfredini; car il n'était pas en état de lutter avec un pareil athlète. Après avoir repris pendant deux ou trois ans son premier emploi de compositeur de ballets, il quitta Pétersbourg, en 1769, et alla se fixer à Bologne, où les sommes qu'il avait amassées en Russie lui procurèrent une existence indépendante. Renonçant dès lors à la composition, il se livra à l'étude de la didactique et se fit écrivain sur la musique. Son premier ouvrage de littérature musicale parut sous ce titre : *Regole armoniche, o sieno precetti ragionati per apprender i principj della musica, il portamento del basso sopra gli stromenti da tasti, come l'organo, il cembalo, etc.;* Venise, 1775, soixante-dix-sept pages in-4° avec des planches. Ce livre est divisé en quatre parties : la première contient un exposé des éléments de la musique; la seconde traite des accords, de leur origine, de leurs renversements, et renferme une méthode simple et facile d'accompagnement; dans la troisième, on trouve les principes abrégés de l'art du chant avec des exemples; enfin, la quatrième traite des éléments du contrepoint, et renferme dans le dernier chapitre des réfutations de quelques principes de Rameau, de d'Alembert et de Tartini concernant la base fondamentale des accords naturels de la gamme, ainsi qu'une discussion de l'opinion du P. Martini sur la nécessité de prendre le plain-chant pour base de l'étude du contrepoint. Rameau et Tartini avaient cessé de vivre quand parut l'ouvrage de Manfredini, et le P. Martini, bien que vivant encore, dédaigna de lui répondre; mais il n'en fut pas de même de Mancini, dont il avait attaqué les *Reflexions pratiques sur le chant figuré* (voyez MANCINI), car celui-ci riposta avec la supériorité d'un maître consommé, dans la deuxième édition de son livre publiée à Milan, en 1777. Près de vingt ans après, Mancini revint sur ce sujet dans sa *Lettera... diretta all' illust. Sig. Conte N.N.*, et Manfredini répliqua avec humeur dans une deuxième édition de ses *Regole armoniche*, etc., considérablement augmentée; Venise, 1797, in-8°. Dans cette nouvelle édition de son livre il annonçait la prochaine publication d'un autre ouvrage intitulé : *Saggio di Musica;* mais il ne l'a point fait paraître. Manfredini était, en 1785, un des rédacteurs du *Giornale Enciclopedico* de Bologne; il y rendit compte, dans le numéro du mois d'avril, des deux premiers volumes du livre d'Arteaga (*voyez* ce nom), intitulé : *le Rivoluzioni del teatro musicale italiano,* et attaqua d'une manière assez dure quelques opinions contenues dans cet ouvrage, notamment la préférence que l'auteur y donne à la musique ancienne sur la nouvelle; enfin il y émit cette proposition au moins singulière de la part d'un homme dont l'éducation musicale avait été faite dans une bonne école d'Italie : *Quedirons-nous, si M. Arteaga semble être précisement du nombre de ces vieux dépréciateurs, en louant avec excès les ouvrages de Carissimi et de Palestrina de preference aux plus modernes, qui sont cent fois meilleurs et plus parfaits* (1)? Ar-

(1) Cosa diremo noi, se il Signor Arteaga sembra esser appunto nel numero di quei tali vecchi sprezzatori

teaga répondit avec énergie à son critique dans des observations placées à la fin du troisième volume de son ouvrage (p. 285-391). Ces observations, dont la dialectique était pressante, donnèrent naissance à un nouvel ouvrage de Manfredini, intitulé : *Difesa della musica moderna e de' suoi celebri esecutori;* Bologne, C. Trenti, 1788, in-8°. On n'a imprimé des compositions de ce musicien que six airs et un duo de *l'Olimpiade,* avec deux violons, viole, basse et deux cors, à Nuremberg, en 1765, et six sonates de clavecin, à Pétersbourg, en 1766. On croit que Manfredini est mort avant 1800, mais je n'ai pas de renseignements positifs à cet égard.

MANFROCE (Nicolas), compositeur, né à Palma, dans la Calabre ultérieure, en 1791, montra, dès son enfance, les plus heureuses dispositions pour la musique. Devenu élève de Tritto, il acheva ses études dans le collége royal de musique à Naples. Plus tard, il reçut aussi, à Rome, quelques conseils de Zingarelli. A peine âgé de quinze ans, il commença à composer et montra dans ses ouvrages un génie qui aurait pu peut-être lutter avec celui de Rossini; mais il mourut à Naples, en 1813, à l'âge de vingt et un ans et quelques mois. En 1810, il donna, à Rome, *Alzira,* son premier opéra, qui fut reçu avec enthousiasme. Cet ouvrage fut suivi d'*Armida,* grande cantate en deux parties, exécutée au théâtre Saint-Charles, à Naples, de *Piramo e Tisbe,* opéra sérieux, dont l'ouverture fut considérée comme la plus belle qu'on eût écrite en Italie avant Rossini, et de *la Nascita d'Alcide,* grande cantate exécutée à Saint-Charles pour l'anniversaire de la naissance de Napoléon, en 1812. La suavité et l'expression de la mélodie de ces ouvrages, la force et l'originalité de l'harmonie, la nouveauté de l'instrumentation, tout présageait un talent de premier ordre, que la mort est venue arrêter dans son développement. L'air *Nò, che non può difenderlo,* de Manfroce, a eu un succès de vogue. On citait aussi, en 1812, de ce jeune et brillant artiste, deux messes à quatre voix et orchestre; des vêpres *idem;* une messe à huit parties réelles et deux orchestres; un *Miserere* à trois chœurs; six symphonies pour l'orchestre, dont une du plus grand effet, intitulée : *l'Armonica;* des airs, des duos, et beaucoup d'autres morceaux détachés. La partition d'*Alzira,* réduite pour le piano, a été publiée à Milan, chez Ricordi.

lodando egli moltissimo le opere del Carissimi, del Palestrina, ecc., e preferenza delle più moderne, che sono cento volte migliori e più perfette?

MANGEAN (...), violoniste français d'un mérite distingué, était, en 1750, attaché au concert spirituel de Paris. Il mourut dans cette ville en 1756. On a gravé de sa composition deux livres de duos pour deux violons, un œuvre de solos pour le même instrument, et deux trios pour deux violons et basse.

MANGIN (...), d'abord professeur de musique à Orléans, se fixa ensuite à Nancy, et s'y livra à l'enseignement. Il a publié : *Éléments de musique, précédés d'une dissertation sur cet art, avec des planches contenant tous les signes;* Nancy, Haner, 1827, in-8° de quatre-vingts pages et six planches.

MANGO (l'abbé Vincent), né à Palerme, en 1741, d'une famille noble et ancienne, fut, suivant l'abbé Bertini (*Dizion. stor. criticol degli scrittori di Musica,* t. IV, suppiem. p. 36), doué du génie d'invention, et posséda une rare instruction dans les sciences et dans les lettres. Les défauts de son oreille ne lui avaient permis ni de chanter, ni de jouer de quelque instrument; néanmoins, par la seule force de son intelligence, il acquit une parfaite connaissance des systèmes de musique anciens et modernes, et entreprit la réforme de la science de cet art. Les ouvrages qu'il a écrits sur cette matière sont restés en manuscrit; ils pourraient former environ deux forts volumes in-8°. Si l'on en croit l'abbé Bertini, bien que dégagés de tout échafaudage de calculs, ils offrent des principes et des règles invariables tirés de la nature même des choses, et exposés avec autant de clarté que d'élégance et de concision. Voici la liste qu'il donne de ces ouvrages : 1° *Elementi della moderna musica conforme alle correzzioni fatte alle sue parti artificiali.* 2° *Discorso supra i caratteri della musica.* 3° *Progetto delle note novelle della musica.* 4° *Discorso sopra la reforma delle note volgari della musica.* 5° *Sopra la moderna musica e suo temperamento.* 6° *Origine storica del canto fermo ecclesiastico diatonico.* 7° *Origine della musica teatrale diatonico cromatica.* 8° *Origine storica dei volgari caratteri della musica.*

MANGOLD (Henri), pianiste et compositeur, a vécu à Brunswick, vers 1815, puis s'est fixé à Halberstadt. On a publié de sa composition : 1° Six sonates pour piano seul, op. 1; Brunswick, Spehr. 2° Six sonates faciles *idem,* op. 2; *ibid.* 3° Six pièces à quatre mains, op. 3; Spire. 4° Six marches pour le piano, op. 15; Halberstadt, Vogler. 5° Dix-huit variations sur un air allemand,

op. 10; *ibid.* 6° *La Fiancée et l'Organiste*, cantate, avec accompagnement de piano, *ibid.* 7° Dix valses et deux bacchanales, op. 3; Brunswick, Spehr. 8° Dix-huit écossaises pour le piano, op. 4; *ibid.*

MANGOLD, famille d'artistes attachée au service de la cour de Darmstadt, a eu pour chef *Jean-Henri Mangold*, né en 1689 à Umstadt, petite ville de la Hesse, dans la province de Starkenbourg. Il y fut musicien de ville, et mourut en 1773.

MANGOLD (Jean-Wilhelm), son fils, naquit, en 1736, à Umstadt. En 1764, il se rendit à Darmstadt. Le grand-duc de Hesse-Darmstadt l'admit dans sa chapelle, en 1781, comme violoniste et professeur de divers instruments. Il mourut à Darmstadt, en 1806, laissant cinq fils qui, tous, furent attachés au service de la cour, et qui sont indiqués dans les notices suivantes.

MANGOLD (Georges), fils aîné du précédent, né à Darmstadt, le 7 février 1767, apprit dans sa jeunesse à jouer du violon, et devint plus tard élève de Schick, maître de concert de la cour de Mayence. Il acquit un talent remarquable sur son instrument; il se distinguait particulièrement par son exécution délicate dans les quatuors. Appelé à la position de maître de concert de la cour de Darmstadt, il fut fait chevalier de l'ordre de Louis en 1816, et dans l'année suivante, il obtint la place de directeur de musique de la chapelle ducale. Il mourut à Darmstadt, le 18 février 1835.

MANGOLD (Auguste-Daniel), deuxième fils de Jean-Wilhelm, naquit à Darmstadt, le 25 juillet 1775. Son premier instrument fut la clarinette; plus tard, il l'abandonna pour le violoncelle. En 1798, il entra dans la musique particulière d'un amateur opulent d'Offenbach, nommé *Bernard*, et fut ensuite chargé de la diriger. De là, il passa à l'orchestre du théâtre de Francfort, où il se trouvait dans les premières années du dix-neuvième siècle. En 1805, il entreprit avec son neveu, *Wilhelm Mangold* (voyez ce nom), un voyage en Allemagne et en Hollande : partout il fit admirer son exécution sur le violoncelle. En 1814, il entra dans la chapelle de la cour de Darmstadt; il mourut, en 1842, avec le titre de maître de concert de cette chapelle.

MANGOLD (Louis), deuxième frère de *Georges*, né à Darmstadt, en 1777, fut simple violoniste de la chambre du prince, et mourut en 1829. Son fils, *Georges-Charles*, né à Darmstadt, en 1812, fut élève de Hummel pour le piano, et s'est fixé à Londres, comme professeur de son instrument, pour lequel il a publié quelques compositions.

MANGOLD (Paul) né à Darmstadt, en 1780, était le quatrième fils de Jean-Wilhelm. Il se distingua par son talent sur le basson et joua aussi fort bien de l'alto. Après avoir été quelque temps attaché à la musique d'un régiment français, il entra dans la chapelle ducale de Darmstadt, en 1808. Il y était encore lorsqu'il mourut en 1831, à l'âge soixante et onze ans.

MANGOLD (Charles-Frédéric), le plus jeune des fils de Jean-Wilhelm, naquit à Darmstadt, en 1784. Il a été considéré comme un des bons cornistes de l'Allemagne. Après avoir servi avec son frère *Paul* dans la musique d'un régiment français, depuis 1801 jusqu'en 1808, il entra dans la chapelle ducale de Hesse-Darmstadt. En 1849, il fut mis à la retraite avec une pension. Son fils, *Louis Mangold*, né en 1813, est aujourd'hui membre de la chapelle de la cour.

MANGOLD (Wilhelm), maître de chapelle du grand-duc de Hesse Darmstadt, et fils aîné de Georges, naquit à Darmstadt, le 19 novembre 1796. Les premières leçons de violon lui furent données par son père : Rink et l'abbé Vogler lui enseignèrent l'harmonie. En 1816, il se rendit à Paris pour y continuer ses études musicales à l'école royale de musique. Il y reçut des leçons de contrepoint de Cherubini, et Rodolphe Kreutzer fut son maître de violon. Après trois années de séjour dans cette ville, il retourna à Darmstadt en 1819. Admis d'abord comme simple membre de la musique de la cour, il y obtint ensuite la position de maître de concert. Vers le même temps, il voyagea en Allemagne et en Hollande avec son oncle Auguste-Daniel, et obtint dans ses concerts des succès comme violoniste et comme compositeur. En 1825, il reçut l'ordre de Louis. Wilhelm Mangold remplit ses fonctions jusqu'au 1er janvier 1858, époque où il fut pensionné. Parmi les compositions de cet artiste, on remarque : 1° *Mérope*, opéra sérieux, et *le Comte Ory*, tous deux inédits. 2° *Cæcilia*, cantate à quatre voix, avec accompagnement de piano; Mayence, Schott. 3° Plusieurs cantates pour le service de la cour. 4° Quelques symphonies. 5° La musique du drame intitulé *Zwei beiden Galeeren-sklaven* (les deux Galériens). 6° Thème varié pour violon et orchestre, op. 4; Offenbach, André. 7° *Idem* avec quatuor (en *si* bémol), op. 2; *ibid.* 8° *Idem*, (en *re*), op. 3; *ibid.* 9° Pot-pourri pour violon et violoncelle;

Mayence, Schott. 10° Douze pièces pour quatre cors; Offenbach, André. 11° Trois polonaises pour piano et violon, op. 8; Mayence, Schott. 12° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 5; Offenbach, André. 13° Trois sonates faciles pour le piano, op. 7; Mayence, Schott. 14° Un quintette pour des instruments à vent. 15° Des canzonettes à voix seule, avec piano. 16° Des chants maçonniques à plusieurs voix. Deux fils de cet artiste, *Paul*, né en 1835, et *Georges*, né en 1836, se sont fixés dans l'Amérique du Nord, et s'y livrent à l'enseignement.

MANGOLD (Charles-Amand), compositeur, frère du précédent, est né à Darmstadt, le 8 octobre 1815. Son père lui donna les premières leçons de violon, de piano, de chant et d'harmonie. A l'âge de dix-huit ans, il fut admis dans la chapelle du grand-duc, au nombre des violonistes. En 1834, il fit un voyage à Londres en compagnie de son frère aîné, qui y était engagé pour diriger l'orchestre de l'opéra allemand qu'on venait d'y établir. En 1836, Charles-Amand Mangold se rendit à Paris pour y continuer ses études musicales. Admis au Conservatoire, il y reçut des leçons de Bordogni pour le chant et de Berton pour la composition. M. Sausay, gendre et élève de Baillot, se chargea de perfectionner son talent de violoniste. Pendant son séjour à Paris, il fut associé de Mainzer (voyez ce nom) pour les cours de musique et de chant populaire que celui-ci y avait fondés : il écrivit pour ces écoles plusieurs morceaux de chant d'ensemble. De retour à Darmstadt à la fin de 1839, il obtint, en 1841, la place de co-répétiteur du théâtre de la cour, et dans les années suivantes, il fut chargé de la direction musicale de la société de chant d'hommes connue sous le nom de *Sængerkranz*, et de la société de dames appelée *Cæcilia*. Enfin, en 1848, Mangold obtint la place de chef d'orchestre de la musique de la cour (*Hofmusik Director*). Le grand-duc de Hesse-Darmstadt l'a décoré, en 1838, de la *grande médaille d'or pour l'art et la science*. Parmi les ouvrages connus de cet artiste, on remarque : 1° *Das Kœhlermædchen* (la Fille du charbonnier), opéra représenté à Darmstadt, en 1843. 2° *Der Tannhæuser*, opéra sérieux, sur le même sujet que le drame de Richard Wagner (voyez ce nom); cet ouvrage fut représenté à Darmstadt, en 1846. 3° *Die Hermannschlacht* (la Bataille d'Hermann), en 1848, dans la même ville. 4° La musique du drame *Dornrœschen* (l'Épine des roses). 5° Symphonie cantate intitulée *Elysium*. 6° Ouverture en *ut*, couronnée dans un concours à Manheim. 7° *Des Mædchensklage* (la Plainte de la jeune fille), scène pour mezzo soprano, chœur et orchestre. 8° *Jeanne d'Arc*, air de concert composé pour le prince de Hechingen. 9° Beaucoup de *Lieder* détachés ou en recueils, pour voix seule avec accompagnement de piano. 10° Douze chants pour quatre voix, op. 22, etc.

MANGON (Richard), organiste du collége de Tubinge, naquit à Aix-la-Chapelle vers 1580. On connaît de sa composition *Canticum canticorum Salomonis, 4-8 vocibus*, Francfort, 1609, in-4°.

MANGONE (Jean-Baptiste), surnommé *il Piccino* (le Petit), né à Pavie, dans la seconde moitié du seizième siècle, vécut dans cette ville, où il exerçait les professions d'avocat, de maître de chant et d'organiste. Il s'est fait connaître par un livre devenu rarissime, lequel porte ce titre singulier : *Ghirlanda musicale del Sig. Gio Battista Mangone, detto il piccino, in cui si scorge l'eccellenza della musica, fondamento dell'arti liberali, et un finto sonno nel capitolo sisto, co'seguenti. Al Sereniss. Signor, il signor Ranuccio Farnese Duca di Parma et Piacenza, etc. Appresso poi si vede un discorso, si dell' ufficio del sopr' intendente di musica, quanto dell'esercizio de concertati cantori, all' illustriss. et eccellentiss. Sig. don Ottavio Farnese. Opera nuova, ma dotta, dilettevole, vaga et utile a ciascuno, et in particolar al musico e cantore. In Pavia, appresso Giovanni Negri*, 1615, *con licenza di superiori*, in-4°.

MANGONO (Jean-Antoine), compositeur, né à Caravaggio (Lombardie), dans la seconde moitié du seizième siècle, fut organiste de Sainte-Marie-Majeure, à Bergame. Il a publié de sa composition : *Sacra cantica sive motecta Deiparae Virginis quatuor vocibus concinenda a Jo. Antonio Mangono Caravagiensi, organ. in Ecclesiâ S. Mar. Maj. Bergam. edita. Venetiis, ap. Jacob. Vincentium*, 1617, in-4°.

MANN (Mathias-Georges), né en 1720 ou 1721, dans la basse Autriche, fut enfant de chœur à Kloster-Neubourg, et y reçut son éducation musicale et littéraire. Il fut ensuite organiste de l'église Saint-Charles à Vienne, et mourut dans cette position en 1751, à l'âge de trente ans. Il jouait bien du violon, de l'orgue, et composait pour l'église de la musique d'un bon style qui est restée en manuscrit, ainsi que ses quatuors et trios pour des

instruments à cordes. Didacticien instruit, il a formé de bons élèves, à la tête desquels se place Albrechtsberger (*voyez* ce nom).

MANN (Frédéric-Théodore), prédicateur à Berlin et amateur de musique au commencement de ce siècle, y vivait encore en 1830. Outre ses ouvrages de théologie, on lui doit la rédaction d'un almanach de musique intitulé : *Musicalisches Taschen-Buch auf das Jahr 1803, herausgegeben von.... mit Musik von Wilhelm Schneider. 2e Jahrgang*. Penig, 1803, in-12. La première année de cet almanach, publiée en 1805, avait été rédigée par les frères Jules et Adolphe Werden.

MANNA (Gennaro ou Janvier), compositeur distingué, né à Naples en 1721, reçut son éducation musicale au Conservatoire de Loreto. En 1747, il écrivit son premier opéra pour le théâtre de Ferrare ; le titre de cet ouvrage est maintenant ignoré. L'année suivante, il donna dans la même ville *Adriano placato*. En 1750, il alla à Turin composer *Eumene*, et en 1751 il donna à Venise *Didone abbandonata*, de Métastase. On connaît aussi de lui : *Siroe*, Venise, 1753 ; *Achille in Sciro*, Milan, 1755, et *Temistocle*, Plaisance, 1761. Après la mort de Durante, Manna fut chargé temporairement, en 1756, d'instruire les élèves du Conservatoire de Loreto. Plus tard, un concours ayant été ouvert pour la nomination définitive du maître de cette école, il ne se présenta pas de concurrent pour disputer la place à Manna ; elle lui fut donnée ou partage avec un maître peu connu, nommé Ignace Gallo, suivant les *Mémoires des compositeurs napolitains*, par le marquis de Villarosa ; mais il y a là quelque erreur, car Gallo, élève d'Alexandre Scarlatti, était alors âgé d'environ soixante-dix ans, et fut attaché au Conservatoire de la *Pietà de' Turchini*. La nouvelle position de Manna ne l'empêcha pas de parcourir encore l'Italie et d'écrire pour les théâtres de plusieurs grandes villes. De retour à Naples vers 1764, il cessa d'écrire pour la scène, et composa beaucoup de musique d'église qu'on exécutait encore dans les couvents et dans les paroisses de cette ville en 1790. *Il Trionfo di Maria Vergine assunta in Cielo*, oratorio, passe pour un des meilleurs ouvrages de ce compositeur. Manna est mort à Naples en 1788.

MANNA (Gaétan), neveu du précédent, naquit à Naples vers 1745, et fit son éducation musicale au Conservatoire de Loreto, où il reçut des leçons de son oncle pour le chant et pour la composition. Attaché comme maître à plusieurs églises, il a écrit pour leur usage onze messes solennelles, neuf *Dixit*, un *Credo*, trois *Benedictus*, le psaume *Confitebor*, un *Magnificat*, un *Lauda Sion*, un *Te Deum* et vingt-cinq motets. Toute cette musique est restée en manuscrit.

MANNI (Dominique-Marie), imprimeur, grammairien et antiquaire, naquit à Florence le 8 avril 1690, et mourut dans la même ville, presque centenaire, le 30 novembre 1788. Parmi les nombreux ouvrages de ce savant, on trouve celui qui a pour titre : *Della disciplina del canto ecclesiastico antico ragionamento*, Florence, Stecchi, 1756, in-8°. On trouve quelques renseignements sur les essais faits à Florence des premiers opéras dans le livre du même auteur intitulé : *De Florentinis inventis commentarius* ; Ferrare, 1731.

MANNSTEIN (Henri-Ferdinand), amateur de musique à Dresde, a publié, en allemand et en français, une méthode de chant intitulée : *Système de la grande méthode de chant de Bernacchi de Bologne, avec des vocalises classiques jusqu'à présent inédites de maîtres de chant formés dans la même école*; Dresde et Leipsick, Arnold, 1835, in-fol. L'auteur de ce livre nous apprend qu'il est élève de M. Jean Mickseh, chanteur de la chapelle royale de Dresde. Cet ouvrage a été suivi de ceux dont voici les titres : 1° *Die Sogenannte Praktik der klassischen Gesang : ein Handbuch für Komponisten, Gesanglehrer, Sænger, Cantoren und alle Kenner und Verlierer der Kunst* (les Règles pratiques du chant classique ; manuel pour les compositeurs, professeurs de chant, chanteurs, cantors, etc.); Dresde et Leipsick, Arnold, 1839. 2° *Vollstændiges Verzeichniss aller Compositionen der Kurfürstl. Sæchs. Kapellmeisters Naumann*, etc. (Catalogue général de toutes les compositions de Naumann, maître de chapelle de la cour électorale de Saxe, etc.); Dresde, Arnold, 1841. 3° *Geschichte, Geist und Ausübung des Gesanges Von Gregor dem Grossen bis auf unsere Zeit* (Histoire, esprit et pratique du chant depuis Grégoire le Grand jusqu'à notre époque); Leipsick, Teubner, 1845. M. Mannstein a fourni des articles sur divers sujets à la *Gazette générale de musique de Leipsick*.

MANOIR (Guillaume DU). *Voyez* DU-MANOIR.

MANRY (Charles-Casimir), compositeur, né à Paris le 8 février 1823, est fils du docteur J. Manry, médecin de l'hôpital Saint-Louis et

membre de l'Académie de médecine. Destiné au barreau, M. Charles Manry fréquenta l'école de droit et passa sa thèse d'avocat; mais, indépendant par sa position de fortune, il prit la résolution de s'abandonner à son penchant pour la musique et de se livrer à l'étude de la composition. Après avoir reçu pendant plusieurs années de M. Elwart (*voyez* ce nom) des leçons d'harmonie et de contrepoint, il fit exécuter à l'église Saint-Jacques du Haut-Pas, le 1er novembre 1844, sa première messe à trois voix, avec accompagnement d'orgue. Depuis cette époque il s'est fait connaître par un grand nombre d'ouvrages de musique religieuse exécutés dans les églises de Paris, et par des compositions instrumentales. Ses productions les plus importantes sont : 1° La messe à trois voix citée ci-dessus. 2° Messe à quatre voix d'hommes, sans accompagnement, exécutée à l'église Saint-Philippe-du-Roule, le jour de Pâques 1852. 3° Messe à trois voix avec accompagnement d'orgue et d'instruments à cordes, exécutée dans la même église le jour de Noël 1855, et à Saint-Thomas d'Aquin le jour de l'Ascension 1856. 4° Messe à grand orchestre avec solos et chœurs, exécutée à l'église Saint-Roch le 1er mai 1860, et à Saint-Eustache le 25 décembre de la même année. 5° Deuxième messe à trois voix (soprano, ténor et basse), avec accompagnement d'orgue. 6° *Te Deum* à quatre voix seules et chœur. 7° Huit motets à trois voix avec orgue ou seules. 8° Plusieurs *O Salutaris, Ave Maria, Salve Regina*, et *Regina Cœli* pour différentes voix avec accompagnement d'orgue. 9° Symphonie pour l'orchestre, en *mi* bémol. 10° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse. 11° Trio pour violon, alto et violoncelle. 12° *Sérénade* pour orchestre. 13° *La Sorcière des eaux*, ouverture pour l'orchestre. 14° Grand duo pour piano et violon, en trois parties. 15° *Les Nachtez*, oratorio. 16° *Les Disciples d'Emmaüs*, mystère à trois voix, chœur et orchestre. 17° *Les deux Espagnols*, opéra bouffe représenté au théâtre des Néo-thermes, à Paris, le 19 décembre 1854, etc., etc.

MANSUY (Claude-Charles), professeur de musique à Amsterdam, dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par la composition d'un opéra-comique en deux actes intitulé : *Jérôme et Suzette*. Cet ouvrage a été représenté au théâtre d'Amsterdam, en 1785.

MANSUY (François-Charles), fils du précédent, né à Amsterdam le 18 février 1783, eut pour maître de musique et de piano son père, jusqu'à l'âge de quinze ans; puis il s'est livré, sous sa propre direction, à des études sérieuses, particulièrement à celle des fugues de J.-S. Bach qu'il jouait d'un mouvement excessivement rapide, et qui lui ont fait acquérir une très-grande habileté. Après avoir voyagé avec succès en Allemagne, où il a fait imprimer quelques-unes de ses compositions, il a parcouru la France en donnant des concerts. Tour à tour il s'est livré à l'enseignement du piano à Lille, à Lyon, à Bordeaux, à Nantes, où il s'est marié, et dans plusieurs autres villes. En dernier lieu, il est retourné à Lyon, s'y est enfin fixé, et y est mort dans les premiers jours du mois d'octobre 1847, laissant deux filles qui se sont livrées à la culture de la musique. Il a publié de sa composition : 1° Premier concerto pour piano et orchestre; Paris, Ph. Petit. 2° Grand quintetto pour piano, violon, alto, cor et violoncelle; Paris, Pacini. 3° Pastorale en trio pour piano, violon et violoncelle; *ibid.* 4° Grand duo pour piano et violon, op. 18; *ibid.* 5° Duo brillant *idem*, op. 20; *ibid.* 6° Duo pour piano et clarinette, op. 23; Paris, Schœnenberger. 7° Nocturne pour piano et cor; *ibid.* 8° Sonate pour piano et violon; Paris, Chanel. 9° Trois grandes sonates pour piano seul, op. 6; Paris, Leduc. 10° Grande sonate *idem* (en *fa* mineur), op. 11; Bonn, Simrock. 11° Sonate *idem*, op. 28; Paris, Erard. 12° Grande sonate *idem*, Paris, Janet. 13° Des fantaisies, rondeaux, études, pots-pourris, fugues et canons, environ vingt œuvres; Paris, Pacini, Pleyel, Troupenas, Schlesinger, Petit, etc. 14° Environ dix œuvres d'airs variés, *ibid.* Mansuy a laissé en manuscrit un concerto pour piano, un quintetto pour deux violons, deux altos et violoncelle, une symphonie à grand orchestre, une ouverture *idem*, et un opéra représenté au théâtre de Nantes.

MANTIN (C.), professeur à l'école gratuite du plain-chant, à Orléans, est auteur d'un bon livre qui a pour titre : *Traité de Psalmodie, ou exposé des règles qui la concernent*; Orléans, Niel, 1846, un volume gr. in-8° de cent quarante-huit pages. La matière, aujourd'hui peu connue, de la psalmodie est bien traitée dans cet ouvrage. M. Mantin a publié aussi une *Nouvelle méthode de plain-chant*; Orléans, Pelisson, 1835, in-12, dont il a paru une seconde édition, *augmentée d'un Essai en faveur du plain-chant contre ses détracteurs, et de notions sur l'histoire et la théorie de ce chant*; Orléans, 1846, in-8°.

MANTIUS (Édouard), premier ténor du théâtre royal de Berlin, né à Schwerin, le 18 janvier 1808, alla suivre un cours de droit à l'université de Halle, après avoir achevé ses humanité. Jusqu'à l'époque de son séjour dans cette ville, il ne s'était occupé de la musique que comme d'un amusement; mais la beauté de sa voix l'ayant fait rechercher dans plusieurs sociétés de chant, il se livra à l'étude de cet art dans l'académie dirigée par Naue. Admis à se faire entendre dans la grande fête musicale des bords de l'Elbe, à Halle, il y fit une si vive sensation, que Spontini, Schneider, et d'autres artistes célèbres, qui assistaient à cette solennité, le pressèrent pour qu'il abandonnât le droit, afin de se livrer à la carrière du théâtre. Il ne s'y décida qu'avec peine, mais enfin il débuta à Berlin, en 1829, dans le rôle de *Tamino* de *la Flûte enchantée*, et le public l'accueillit avec faveur. L'air *Diese Bildniss* décida le succès du jeune chanteur. Mantius a brillé sur les principaux théâtres de l'Allemagne du Nord et à Vienne, quoique sa taille fût si petite qu'elle pût à peine être considérée comme suffisante à la scène. On a publié de sa composition des *Lieder* à voix seule, avec accompagnement de piano.

MANUCE (Alde), le jeune, fils aîné de Paul Manuce, célèbre imprimeur, naquit à Venise le 13 février 1547. Son enfance fut remarquable par des dispositions prématurées, qu'il ne justifia point par la suite. Nommé, en 1576, professeur de belles lettres aux écoles de la chancellerie de sa ville natale, et secrétaire du sénat, en 1584, il quitta ces emplois pour la chaire d'éloquence qu'il alla remplir en 1585. De là, il se rendit à Pise en 1587, et ensuite à Rome, où Clément VIII lui confia la direction de l'imprimerie du Vatican. Il est mort d'une suite de débauche, le 28 octobre 1597. On a de ce savant une épître sur les flûtes des anciens, adressée à Barthélemi Capra, et imprimé à Venise, en 1570, sous le titre de *Epistola de tibiis veterum*. Gruter l'a placée dans son recueil, tom. IV, pag. 251, Grævius dans son *Thesaur. Antiq. Roman.*, t. IV, p. 1210, et Ugolini, dans son *Thesaur. Antiq. Sacr.*, tom. XXXII, p. 861. Cet ouvrage n'apprend rien sur cette matière, qui reste encore à traiter.

MANUSARDI (César), professeur de musique de l'institution des aveugles à Milan, a fait jouer dans cette ville les opéras intitulés : 1° *L'Ammalata ed il Consulto* (la Malade et le Médecin), en 1837. 2° *Il Birrichino di Parigi* (le petit Sergent de Paris), en 1841; et *Un sogno di primavera* (un Rêve du printemps), en 1847. Je n'ai pas d'autres renseignements sur cet artiste.

MANZA (Charles), compositeur dramatique, né à Brescia dans la seconde moitié du dix-septième siècle, s'est fait connaître par les opéras *Paride in Ida*, représenté en 1706, et *Alessandro in Susa*, 1708.

MANZI (Guillaume), né à Civita-Vecchia vers 1784, mort à Rome en 1821, fut bibliothécaire de la *Barberina* : il a publié un ouvrage intitulé : *Discorso sopra gli spettacoli, le feste ed il lusso degl' Italiani nel secolo XIV, con note ed illustrazioni*; Rome, Mordachini, 1818, in-8°. On y trouve d'intéressantes notices relatives à la musique.

MANZINI (Paul), auteur inconnu d'un pamphet intitulé : *All' autore dell' Osservazioni in lingua francese sopra la musica e la danza in Italia*; Venise, Carlo Palese, 1773. L'ouvrage dont il s'agit a pour titre : *Remarques sur la musique et la danse. Lettres de M. G. à Milord Pembroke*; Venise, Charles Palese, 1773, in-12 de cent trente pages.

MANZUOLI (Jean), chanteur distingué de l'ancienne école italienne, naquit à Florence vers 1720. Il était déjà célèbre en Italie lorsqu'il se rendit en 1745 à Londres, où son talent fit une profonde sensation. En 1753, Farinelli l'appela en Espagne pour chanter au théâtre de Madrid, avec un traitement considérable. En 1765, il était à Vienne; mais peu de temps après, il se retira à Florence, sa patrie, avec le titre de chanteur de la cour du grand-duc de Toscane. Burney l'entendit dans cette dernière ville, en 1770; il chantait alors dans les églises et n'avait rien perdu de son goût et de l'expression de son chant. Au nombre de ses élèves, on cite l'excellente cantatrice Céleste Colteilini.

MARA (Cajetan), moine augustin, naquit à Teutschbrod, en Bohême, le 4 septembre 1719. Après avoir achevé son cours de philosophie, il entra dans son ordre et y fit profession en 1739. Excellent organiste et musicien instruit dans la composition, il fut chargé pendant treize ans de la direction du chœur de l'église des Augustins, puis il remplit les mêmes fonctions pendant dix-neuf années à l'église Saint-Wencelas, de Prague. Admirateur du mérite des anciens maîtres des écoles italiennes et allemandes, il passa la plus grande partie de sa vie à mettre leurs ouvrages en partition : on assure qu'il a fait ce travail pour environ trois cents messes. On

connaît aussi plusieurs œuvres de sa composition, entre autres des pièces d'orgue. Frappé d'une atteinte d'apoplexie en 1788, il languit quelque temps et mourut deux ans après à Deutschbrod.

MARA (Ignace), violoncelliste, frère du précédent, naquit à Deutschbrod vers 1721. Une belle qualité de son et beaucoup d'expression étaient les caractères principaux de son talent dans sa jeunesse. En 1742, il alla demeurer à Berlin, s'y maria, et quelques années après fut admis dans la musique de la chambre du roi de Prusse, Frédéric II. Il mourut à Berlin en 1783, après avoir rempli ses fonctions de musicien du roi pendant trente-cinq ans. Il a laissé en manuscrit des concertos, des solos et des duos pour le violoncelle.

MARA (Jean), fils d'Ignace, habile violoncelliste comme lui, naquit à Berlin en 1744. Son père lui donna des leçons et lui fit faire de rapides progrès. Lorsque son talent fut formé, il entra dans la musique particulière du prince Henri de Prusse, et alla demeurer habituellement au château de Rheinsberg. Le prince l'employa aussi comme acteur dans les opéras qu'on jouait sur son théâtre, et il montra quelque talent à la scène. Malheureusement, il était hautain, querelleur, débauché; plus tard, il joignit l'ivrognerie à ces vices. En 1773, il épousa la cantatrice Gertrude-Élisabeth Schmæhling, qui, depuis lors, acquit une grande célébrité, sous le nom de *Madame Mara*. Les appointements considérables dont elle jouissait à la cour de Prusse fournirent à son mari les moyens de pourvoir à ses dépenses, et la conduite de celui-ci devint chaque jour plus mauvaise. Pour se soustraire au despotisme du roi, qui traitait les artistes de sa musique comme ses soldats, un projet de fuite fut concerté entre les époux; mais ils furent arrêtés avant d'avoir passé la frontière, et le violoncelliste fut transformé en tambour et placé dans une forteresse. Les larmes de Mme Mara ne purent fléchir le roi, et ce ne fut que par l'abandon d'une partie de son traitement qu'elle obtint la mise en liberté de son mari. Cependant les débauches de Mara et ses folles dépenses finirent par fatiguer l'amour de sa femme; elle se sépara de lui; mais elle continua de lui envoyer de temps en temps des sommes considérables qu'il dissipait promptement. Il tomba enfin dans l'abrutissement, dans la misère, et perdit son talent. Vers 1799, il vivait dans une triste situation aux environs de Berlin. En 1801, il visita Sondershausen et s'y fit entendre à Gerber qui lui trouva encore de l'expression dans l'*adagio*, et qui ne remarqua point en lui les habitudes d'ivresse où il était enclin. Peu de temps après, Mara se rendit en Hollande où il s'abandonna sans réserve à son penchant à l'intempérance. Dans les derniers temps de sa vie, il ne sortait pas des plus misérables cabarets, occupé à jouer des danses pour les paysans, afin de se procurer les moyens de boire. Enfin il mourut à Schiedam, près de Rotterdam, en 1808, à l'âge de soixante-quatre ans. Le grand catalogue de Breitkopf et Hærtel (1826) indique en manuscrit sous le nom de Mara : 1° Deux concertos pour violoncelle et orchestre. 2° Douze solos pour violoncelle avec accompagnement de basse. 3° Un duo pour violoncelle et violon. 4° Une sonate pour violoncelle et basse.

MARA (Mme Gertrude-Élisabeth), née **SCHMÆHLING**, fut une des plus célèbres cantatrices de la fin du dix-huitième siècle. Elle naquit à Cassel le 23 février 1749. Sa mère mourut peu de temps après sa naissance, et son père, pauvre musicien de ville, n'ayant pas le moyen de lui faire donner des soins pendant qu'il vaquait à ses travaux hors de chez lui, l'attachait dans un fauteuil et la laissait dans une solitude complète. L'enfant, ainsi privée de soins et de mouvement, tomba dans le rachitisme. Schmæhling s'occupait quelquefois à raccommoder de vieux instruments; sa fille, alors âgée de quatre ans, parvint à atteindre un violon dont elle fit résonner les cordes. Elle était encore livrée au plaisir que lui procurait cet exercice lorsque le père rentra chez lui : il lui infligea un châtiment, lui défendant de toucher à aucun instrument à l'avenir. Mais la tentation était trop vive pour la pauvre petite : elle eut soin seulement de tromper la vigilance de son père. Cependant il la surprit encore un jour, et son étonnement fut extrême lorsqu'il entendit cet enfant qui, sans maître, avait appris à jouer la gamme avec justesse. Dès lors il se mit à lui donner des leçons, et bientôt elle parvint à jouer avec lui des duos. Ce prodige fit du bruit, et plusieurs personnes demandèrent à entendre la petite Gertrude; mais quoiqu'elle fût dans sa cinquième année, elle ne pouvait se soutenir sur ses jambes, et son père était obligé de la porter dans tous les lieux où elle était appelée. Quelques amateurs, touchés du sort de cet enfant, lui donnèrent des secours, et l'un d'eux, appelé par ses affaires à la foire de Francfort, y conduisit le père et la fille. Ils s'y firent entendre dans

plusieurs sociétés, et l'étonnement que la petite Schmæhling y excita engagea des personnes aisées et charitables à ouvrir une souscription dont le produit permit de lui donner une meilleure éducation physique et morale. Sa santé s'améliora, et lorsqu'elle eut atteint sa neuvième année, son père entreprit avec elle le voyage de Vienne. Ils y donnèrent des concerts. L'ambassadeur d'Angleterre, charmé par l'habileté précoce de la petite Schmæhling, donna à son père le conseil de la conduire à Londres, où elle pourrait gagner beaucoup d'argent. Le pauvre musicien de Cassel, séduit par la perspective d'une meilleure fortune, partit avec des lettres de recommandation de cet ambassadeur, et n'eut pas lieu de se repentir d'avoir suivi ses conseils. Accueillie par les grands, protégée même par la reine, la jeune fille n'éprouva d'autre désagrément que d'être obligée de renoncer à un instrument que les dames anglaises trouvaient indigne d'une femme. Elle possédait déjà une voix sonore : quoiqu'elle n'eût point appris à la diriger par l'art, elle obtint beaucoup d'applaudissements dans les morceaux qu'elle chanta d'instinct. Des secours furent accordés à son père pour qu'il lui donnât un bon maître. Elle fut confiée aux soins du chanteur Paradisi, et reçut quelque temps ses leçons. Il lui fit faire de bons exercices sur la gamme pour développer son organe, et ses progrès furent rapides; mais on s'aperçut bientôt de la nécessité de la soustraire aux penchants vicieux de ce castrat. L'intérêt qu'elle avait excité dans les premiers temps s'affaiblit insensiblement, et son père comprit qu'il ne pouvait mieux faire que de retourner à Cassel. Il avait espéré placer sa fille à la cour, mais le prince ne voulait entendre que des chanteurs italiens. Le public montrait pour elle de la bienveillance; mais il n'en résultait rien d'avantageux pour son existence, dans une ville ruinée par la guerre de sept ans. Ces circonstances décidèrent Schmæhling à prier Hiller de recevoir sa fille dans l'école de chant qu'il venait d'ouvrir à Leipsick. Elle y entra en 1766 et y passa cinq années entières. Lorsqu'elle en sortit, en 1771, elle était aussi remarquable par l'étendue et la beauté de sa voix, que par sa profonde connaissance de la musique et sa brillante vocalisation. Considéré dans son ensemble, son talent était certainement le plus complet qu'eût possédé jusqu'alors une cantatrice allemande. Hiller avait d'ailleurs orné sa mémoire des plus beaux airs de Hasse, Graun, Benda, Jomelli, Pergolèse, Porpora et Sacchini. Hasse était particulièrement son maître de prédilection, à cause de la facilité que tout chanteur trouvait dans l'exécution de sa musique. Sa voix s'étendait, avec une égale sonorité, depuis le *sol* grave jusqu'au *mi* suraigu.

L'essai qu'elle fit de son talent dans le rôle principal d'un opéra de Hasse, au théâtre de la cour de Dresde, fut heureux. On en parla, et la réputation de mademoiselle Schmæhling commença à s'étendre. A cette époque, le roi de Prusse, Frédéric II, ayant perdu quelques dents, avait cessé de jouer de la flûte. Son goût pour la musique s'en était attiédi, et il accordait moins de protection aux musiciens. Les personnes qui approchaient ce monarque pensèrent que s'il était possible de ranimer son penchant pour cet art, sa morosité habituelle se dissiperait; elles lui proposèrent d'entendre la jeune cantatrice de Cassel; mais il accueillit fort mal cette proposition, disant qu'il aimait autant entendre hennir son cheval que chanter une Allemande. On obtint pourtant qu'il la fit venir à Potsdam et qu'il lui entendît chanter quelques airs de ses compositeurs favoris. Elle choisit pour le premier morceau un air de Graun que le roi aimait : il parut frappé du mérite de la cantatrice et demanda si elle chantait aussi à première vue. Sur sa réponse affirmative, il alla chercher un autre air de Graun, fort difficile, et dont il avait seul le manuscrit : elle le chanta sans faute, et le roi avoua qu'elle possédait un beau talent. Plusieurs fois rappelée à Potsdam dans les semaines suivantes, elle reçut enfin la proposition d'entrer au service de la cour avec un traitement de trois mille écus de Prusse (11,250 francs) pour toute sa vie : ce qui fut accepté avec joie. Il y avait alors à la cour de Frédéric deux très-habiles chanteurs italiens (Concialini et Porporino), qui devinrent les modèles de la nouvelle cantatrice pour l'adagio, et qui achevèrent de perfectionner son goût et le fini de son exécution.

Son existence était assurée, sa position honorable et son talent distingué. Plusieurs artistes, séduits par tant d'avantages, essayèrent de lui plaire; mais elle montra pour tous beaucoup d'indifférence jusqu'à ce que le violoncelliste Mara se fût présenté à ses yeux : il triompha de sa froideur et la décida à l'épouser. En vain lui représenta-t-on les défauts de cet homme, son inconduite, ses débauches; rien ne put ébranler sa résolution. Deux fois le roi refusa son consentement; mais elle revenait toujours à la charge; il finit par l'accorder.

Elle ne tarda pourtant point à acquérir la preuve que ses amis ne l'avaient pas trompée; fatiguée de voir dissiper toutes ses ressources par son mari, qui se perdait lui-même dans d'affreux désordres, elle finit par se séparer de lui; mais elle continua de lui fournir des secours.

Cependant sa renommée grandissait chaque jour : il lui vint des offres secrètes d'un engagement à Londres pour quelques concerts, moyennant 2,500 livres sterling (62,500 fr.); mais elle n'osa demander un congé, qui lui aurait été refusé. Après une couche malheureuse, les médecins lui conseillèrent l'usage des eaux thermales de la Bohême; madame Mara demanda la permission de s'y rendre; mais le roi répondit que les bains de Freienwald étaient aussi bons. Peu de temps après, elle rappela qu'une clause de son contrat lui concédait le droit de faire un voyage en Italie. *Soit*, dit Frédéric; *mais elle ira seule*, son *mari doit rester en Prusse*. Insensiblement elle s'irrita contre ce despotisme et résolut de se faire donner son congé, par la négligence de son service. Une occasion se présenta bientôt de mettre son projet à exécution. Le czarowitz, depuis Paul Ier, était venu passer quelques jours à Berlin, où des fêtes brillantes lui furent données. Un opéra où madame Mara devait remplir le rôle principal fut indiqué pour certain jour; elle feignit d'être malade. Le roi lui fit dire le matin qu'elle eût à se bien porter et à chanter comme elle pouvait le faire; mais elle resta couchée. Deux heures avant le spectacle, une voiture escortée de huit dragons s'arrêta à sa porte, et un capitaine entra dans sa chambre en lui déclarant qu'il avait ordre de la mener au théâtre, *morte ou vive*. — « Mais vous voyez que je suis au lit! — S'il n'y a que cette difficulté (dit le militaire habitué à ne point connaître d'obstacles contre les ordres qu'il avait reçus), je vous prends avec le lit. » Il fallut obéir. Baignée de larmes, elle se laissa conduire au magasin du théâtre et habiller, bien résolue de chanter sans âme, sans goût, et de manière à faire repentir le roi de ses violences. Tout alla de cette façon pendant le premier acte; mais ensuite il lui vint dans l'esprit qu'elle ne devait pas laisser une fâcheuse opinion de son talent au grand-duc de Russie, et dans un air brillant, elle déploya toutes les ressources de son habileté, particulièrement dans un trille qu'elle soutint au delà de tout ce qui paraissait possible, le battant avec une agilité merveilleuse, et modifiant la puissance de sa voix depuis le son le plus faible jusqu'au plus intense, puis le diminuant par degrés. Ravi de ce qu'il entendait, le prince se jeta presque hors de sa loge, et applaudit avec transport.

Ce fut à la suite de cette circonstance que, fatiguée du despotisme qui pesait sur elle, madame Mara résolut de s'en affranchir par la fuite : on peut voir dans l'article précédent quelles furent les suites de cette démarche, qui rendit sa situation plus triste pendant plusieurs années. Enfin, elle parvint à se rendre secrètement à Dresde, où l'ambassadeur de Prusse la retint jusqu'à ce qu'il eût reçu des instructions de sa cour. Frédéric II, dont le goût pour la musique s'affaiblissait chaque jour davantage, envoya le congé de la cantatrice et ne voulut plus entendre prononcer son nom. Devenue libre, madame Mara retrouva sa gaieté, sa santé altérée par le chagrin, et résolut de visiter l'Allemagne et la France. En 1780, elle arriva à Vienne avec son mari. L'empereur Joseph II avait fait venir alors dans cette ville un opéra bouffe italien dont la cantatrice Storace était la *prima donna;* il n'aimait que ce genre de musique, qui n'avait point d'analogie avec le caractère de talent de la Mara : celle-ci fut donc accueillie froidement par le monarque; mais l'impératrice Marie-Thérèse, bien que fort âgée et vivant dans la retraite, prit à elle un intérêt bienveillant, et lui donna une lettre pour sa fille, Marie-Antoinette, reine de France. Madame Mara se fit entendre dans plusieurs grandes villes de l'Allemagne, de la Hollande et de la Belgique : elle arriva à Paris en 1782. Madame Todi (*voyez* ce nom), cantatrice italienne de beaucoup de mérite, s'y trouvait alors, et passait, dans l'opinion de beaucoup d'amateurs et d'artistes, pour la plus habile de son temps. Après avoir chanté à Versailles devant la reine, qui l'accueillit avec bonté, madame Mara se fit entendre au Concert spirituel dans un air de Naumann (*Tu m'entends*), où elle excita autant d'étonnement que d'admiration. On lui trouva deux qualités dont la réunion est rare : une brillante exécution dans le chant de bravoure, et beaucoup d'expression dans l'adagio. Après le premier essai du talent de la cantatrice allemande, il se forma deux partis parmi les amateurs : on les distingua sous les noms de *Maratistes* et de *Todistes*. Suivant l'habitude des Français, il fut débité des quolibets, des bons mots et des calembours à cette occasion. On rapporte celui-ci : Dans un concert où elles chantaient toutes deux, un amateur deman-

dait à son voisin quelle était la meilleure : — *C'est Mara,* répondit celui-ci. — *C'est bien Todi* (bientôt dit), reprit un troisième interlocuteur.

Après avoir passé près de deux années à Paris, madame Mara partit pour Londres où l'attendaient de plus grands succès encore. Elle y arriva en 1784, au moment du *festival* en commémoration de Hændel. Les administrateurs de cette solennité lui confièrent les solos de la première partie de soprano, et le talent qu'elle y déploya prouva qu'elle était digne de cet honneur. Elle-même acquit la conviction, dans cette importante circonstance, que l'oratorio était le genre de musique où ses facultés se déployaient avec le plus d'avantages. A la scène, elle manqua toujours de grâce; elle était gauche, embarrassée dans l'action dramatique; mais le genre sévère et large de l'oratorio convenait à sa profonde connaissance de la musique et à sa puissante exécution. Ses succès eurent tant d'éclat en Angleterre, que dans l'espace de quinze jours elle gagna 70 mille francs. Elle chantait quelquefois cinq ou six morceaux dans une seule soirée, et le prix qu'elle avait fixé était de cinquante guinées pour un seul air. L'avantage de parler la langue anglaise, qu'elle avait apprise à Londres dans sa jeunesse, lui permettait de bien chanter la musique de Hændel et de Purcell, qui excitait alors des transports d'admiration dans toutes les classes de la société. Il n'y eut bientôt plus de concert, plus de solennité musicale possible sans madame Mara : elle devint l'idole de la nation anglaise. Après quatre années de séjour dans la Grande-Bretagne, elle partit pour l'Italie et chanta au théâtre royal de Turin pendant le carnaval, en 1788. Quoiqu'elle n'y brillât pas comme actrice, elle y obtint des succès par la beauté de son chant. L'année suivante, elle eut un véritable triomphe à Venise. De retour à Londres en 1790, elle y chanta pendant la saison; puis elle alla remplir un engagement pour le carnaval, à Venise. En 1792, elle retourna de nouveau à Londres, et cette fois son séjour en Angleterre fut de près de dix ans. Vers 1801, elle sentit un affaiblissement assez remarquable dans son organe; elle était alors âgée de cinquante-deux ans. L'année suivante, elle quitta Londres, pour retourner sur le continent. Avant son départ, le public lui donna un témoignage de l'intérêt qu'il prenait à sa personne par l'empressement qu'il mit à se rendre à son dernier concert : la recette fut de près de vingt-sept mille francs. Arrivée à Paris, elle désira s'y faire entendre, et son ancienne réputation lui fit offrir avec empressement la salle de l'Opéra pour son concert. Je l'entendis alors; sa manière de dire le récitatif était belle, mais dans les traits qui exigent de la force, sa voix était impuissante. Elle fit peu d'effet. Madame Grassini, qu'on avait entendue peu de temps auparavant, et qui était dans l'éclat de son talent, fit faire des comparaisons qui n'étaient point à l'avantage de madame Mara. Celle-ci prit alors sa route par l'Allemagne et donna des concerts à Francfort, à Weimar, à Leipsick, à Berlin, et à Vienne. En 1804, elle alla en Russie, chanta d'abord à Pétersbourg, puis se fixa à Moscou, où elle acheta une maison.

Madame Mara, dont l'esprit était borné et l'organisation passionnée, avait toujours été à la merci des hommes qu'elle avait aimés, et s'était laissé dépouiller par eux de tout ce qu'elle avait gagné par son talent. Longtemps son mari avait dissipé les sommes considérables qu'elle lui abandonnait avec une générosité mal entendue. Plus tard, elle eut pour amant un flûtiste italien nommé *Florio* (voyez ce nom), quoiqu'elle eût déjà plus de cinquante ans, et le même désordre continua de régner dans ses affaires. Effrayée par l'approche de la vieillesse et par la perte de sa voix, elle aperçut trop tard la fâcheuse situation où l'avaient placée ses folles prodigalités. Alors, pour la première fois, des idées d'économie lui vinrent. Pendant six ans, elle donna des leçons de chant à Moscou et parvint à réunir une somme assez considérable, dont elle plaça le capital chez un négociant, après avoir acheté sa maison : faible ressource en comparaison des sommes énormes qu'elle avait autrefois gagnées et dissipées! Un sort fatal voulut qu'elle perdît encore cette dernière planche de salut : car l'incendie de Moscou, en 1812, détruisit sa propriété et ruina le négociant dépositaire de son argent. Déjà âgée de près de soixante-quatre ans, elle dut chercher encore des moyens d'existence dans ce qui lui restait de savoir et d'expérience; mais elle montra de la résignation dans cette adversité, et se mit à voyager dans la Livonie, où elle reçut un bon accueil : elle se fixa enfin dans la petite ville de Revel, passant une partie de chaque année dans des châteaux à instruire dans l'art du chant de jeunes filles nobles. Après quatre ans de ce genre de vie, elle eut la singulière fantaisie de revoir Londres, où elle espérait gagner encore quelque argent. Elle y arriva en 1819, et y donna un

concert au théâtre du Roi : le produit fut avantageux; mais le public, par respect pour le souvenir d'un grand talent, ne put que garder le silence. De retour en Livonie dans l'été de 1820, elle y reprit ses habitudes, et fut entourée de soins par ses amis jusqu'à ses derniers jours. Elle a cessé de vivre à Revel, le 20 janvier 1833, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Peu de temps avant sa mort, elle avait reçu de l'illustre Gœthe un poëme sur l'anniversaire de sa naissance. G.-C. Grosheim a publié à Cassel, en 1823, une biographie de cette célèbre cantatrice, sous le titre de *Das Leben der Künstlerin Mara*. On en doit une plus intéressante à Rochlitz, insérée dans le premier volume de son recueil *für Freunde der Tonkunst* (p. 49-117). Je me suis servi de ces deux écrits pour les renseignements de cette notice. Il y a plusieurs portraits de madame Mara; le plus beau est celui qui a été gravé par Collyer, à Londres, en 1794.

MARAIS (Marin), célèbre violiste, né à Paris, le 31 mars 1656, fut d'abord enfant de chœur à la Sainte-Chapelle du Palais, puis devint élève de Huttemann, et en dernier lieu de Sainte-Colombe, pour la viole. Lully lui donna aussi quelques leçons de composition, particulièrement pour le style dramatique. En 1685, il entra dans la musique de la chambre du roi, en qualité de viole solo et conserva cette place jusqu'en 1725. Il mourut à Paris, le 15 août 1728, dans sa soixante-treizième année. Marais avait eu dix-neuf enfants, dont la plupart cultivèrent la musique. Sa fille aînée avait épousé le compositeur Bernier. Trois de ses fils et une fille cultivèrent la viole avec succès. Le plus célèbre de ses fils fut Roland Marais, objet de l'article suivant. La basse de viole, cultivée en France avec succès par Hottemann, avait acquis de nouvelles ressources sous la main de Sainte-Colombe, Desmarets et du Buisson; mais Marais alla plus loin que ces artistes dans l'art de jouer en harmonie sur ce bel instrument. Il y ajouta la septième corde, qui n'était point en usage avant lui. On dit aussi qu'il fut le premier violiste qui fit filer en fil de laiton les trois grosses cordes de l'instrument pour leur donner plus de tension et conséquemment plus de sonorité sans en augmenter la grosseur, et sans leur donner trop d'élévation au-dessus de la touche. On a de lui cinq livres de pièces de viole, dont le cinquième a été gravé à Paris, en 1725; ces œuvres ont pour titre : 1° *Pièces à une et deux violes, avec basse continue*, liv. Ier. 2° *Pièces de viole avec basse continue*, liv. II, III, IV, V; Paris, sans date, in-4° obl. On connaît aussi sous son nom : *Pièces en trios pour les flûtes, violons et dessus de viole;* Paris, Ballard, 1692, in-4° obl. Marais s'est fait connaître comme compositeur dramatique par les opéras suivants : 1° *Alcide*, tragédie lyrique, en société avec Louis de Lully, 1693. Cet ouvrage fut repris en 1705, 1716 et 1744. 2° *Ariane et Bacchus*, 1696. 3° *Alcione*, tragédie lyrique, en 1706; repris en 1719, 1730 et 1741. 4° *Sémélé*, en 1709. Les partitions de ces opéras ont été imprimées à Paris, chez Ballard, in-4° obl. Trois ou quatre ans avant sa mort, Marais se retira dans une maison qu'il avait achetée rue de l'Oursine, pour y cultiver des fleurs. Il donnait cependant encore des leçons de viole deux ou trois fois chaque semaine.

MARAIS (Roland), fils du précédent, fut aussi un violiste distingué. En 1725, il obtint la place de violiste solo de la chambre du roi, en remplacement de son père, dont il avait eu la survivance pendant plusieurs années. Quantz l'entendit en 1726, et il en parle comme d'un artiste fort habile. Marais a publié une méthode de musique sous ce titre : *Nouvelle méthode de musique, pour servir d'introduction aux auteurs modernes;* Paris, Chr. Ballard, 1711, in-4°. On a aussi de cet artiste : 1° *Premier livre de pièces de viole, avec la basse chiffrée en partition, dédié à Mgr le duc de Béthune Charost;* Paris, l'auteur, 1735, petit in-folio, gravé sur cuivre. 2° *Deuxième livre de pièces de viole, avec la basse chiffrée en partition, dédié à Mgr le Dauphin;* ibid., 1738.

MARAZZOLI ou **MARAZZUOLI** (Marc), né à Parme, dans les premières années du dix-septième siècle, fut agrégé comme chapelain chantre de la chapelle pontificale, le 23 mai 1637. Virtuose remarquable sur la harpe, il fut aussi un des meilleurs compositeurs d'oratorios et de cantates de son temps. Il obtint un bénéfice à l'église Sainte-Marie-Majeure, et le pape Urbain VIII lui donna l'emploi de *bussolante* (1). Il fut aussi attaché à la musique de la reine Christine de Suède, qui avait voulu à tout prix le compter parmi les virtuoses de sa chambre. Gerber dit, dans son ancien Lexique des musiciens, que Marazzoli abandonna la chapelle pontificale pour aller à Venise faire représenter un opéra; mais c'est

(1) Directeur des cérémonies de l'église.

une erreur. La Borde, qui en a fait un Vénitien, d'après la dramaturgie d'Allacci, a aussi fait une faute, car il est certain que Marazzoli était de Parme. Il mourut le 24 janvier 1662. Il avait laissé une fondation pour l'anniversaire de sa mort, consistant en une messe chantée par les chapelains chantres de la chapelle pontificale, dans l'église de Saint-Grégoire (*voyez* Adami da Bolsena, *Osservazioni per ben regolare il coro della Capella pontificia*, p. 155). Les titres des principaux ouvrages de ce musicien sont : 1° *Amori di Giasone e d'Isifile; dramma, ovvero festa teatrale recitata nel teatro de' santi Gio. e Paolo di Venezia, l'anno* 1642. 2° *L'Arme, e gli Amori; dramma musicale recitato piu volte nel palazzo Barberini alla presenza della regina di Suezzia.* 3° *Del male il bene; dramma musicale posto in musica dall' Abbatini e dal Marazzoli, recitato con l'occazione delle nozze de' signori il principe di Palestrina e donna Olimpia Giustiniani, e di nuovo più volte alla presenza della regina di Suezzia nello stesso palazzo.* 4° *La Vita umana, ovvero il Trionfo della pietà; dramma musicale rappresentato, e dedicato alla serenissima regina di Suezzia nel palazzo Barberini, parole di Giulio Rospigliosi* (depuis Clément IX), *musica del Marazzoli;* Roma, Mascardi, 1658. Quelques cantates morales de ce musicien ont été insérées dans le recueil des *Poesie morali poste in musica da Giuseppe Giamberti;* Orvieto, 1628. Beaucoup de ses oratorios sont dans les archives de Sainte-Marie in Vallicella, à Rome. L'abbé Baini possédait aussi beaucoup de madrigaux, d'airs et de petites cantates dans des volumes qu'il avait acquis à la vente de la Bibliothèque de la maison Colonna. Tout cela est aujourd'hui à la Bibliothèque de la Congrégation de la Minerve, à Rome.

MARBACH (Chrétien), magister et pasteur à Mertschütz, en Silésie, dans la première partie du dix-huitième siècle, est auteur d'un livre intitulé : *Evangelische-Singe-Schule, darinnen diejenigen Dinge deutlich gelehrt und wiederhalt werden, etc.* (Méthode de chant évangélique, dans laquelle on enseigne d'une manière claire les choses qui sont en général nécessaires et utiles à tout chrétien évangélique, pour l'édification et la propagation de la dévotion du chant agréable à Dieu); Breslau et Leipsick, 1726, in-8° de deux cent seize pages.

MARBECK (Jean), bachelier en musique, et organiste de la chapelle Saint-Georges à Windsor, naquit au commencement du seizième siècle. Il posséda des connaissances étendues dans la musique, et précéda Tye et Tallis, considérés à tort comme les plus anciens compositeurs de l'Église reformée d'Angleterre. Vers 1544, il se forma à Windsor des associations qui avaient pour but de favoriser la réformation suivant la doctrine de Luther; Marbeck était un des chefs de cette association; l'évêque de Winchester, chargé d'une procuration du roi Henri VIII pour sévir contre ces rassemblements, le fit arrêter avec trois autres qui furent condamnés à être brûlés vifs, et exécutés le lendemain du jugement. Quant à Marbeck, les dispositions favorables de l'évêque en sa faveur le sauvèrent. On n'exigea pas même qu'il rétractât publiquement ses opinions religieuses; il reprit ses fonctions d'organiste et les études de son art. Il vivait encore en 1576, et même vraisemblablement en 1581, car on imprima dans cette dernière année plusieurs ouvrages de sa composition. On a de Marbeck le plus ancien livre de chant simple qui ait été publié pour l'usage de l'Église anglicane. Ce livre a pour titre : *The Boke of common Praier, noted. Imprinted by Richard Grafton, printer to the Kinges Majesties*, 1550. Il est d'une rareté excessive. Un exemplaire, médiocrement conservé, a été vendu à Londres, en 1847, par M. Chapell, éditeur de musique et amateur d'antiquités musicales, pour la somme de dix-huit guinées (quatre cent soixante-douze francs). Le chant qu'on y trouve est peu différent de celui qui est encore en usage aujourd'hui dans la liturgie anglicane. M. Robert Jones, organiste de la cathédrale d'Ely, a donné une édition nouvelle du livre de Marbeck, d'après un exemplaire qui se trouve à la Bibliothèque de l'Université de Cambridge. L'éditeur a substitué la notation moderne à la vieille notation de l'original, et a publié l'ouvrage sous ce titre : *Marbeck's Book of common prayer for voices in unison, arranged for modern use, with an ad-libitum Organ-Bass accompaniment;* Londres, R. Cooks, 1847, un volume in 4°. Hawkins a inséré un hymne à trois voix de Marbeck (*a Virgin and Mother*) dans le troisième volume de son *Histoire générale de la musique* (p. 246-249); c'est un morceau bien écrit. On trouve aussi un *Te Deum* de Marbeck dans le premier volume de la *Musica antiqua* de Smith, et une messe à cinq voix de cet artiste se trouve dans la musique du *Muséum britannique*, sous le n° 226.

MARCA (Léonard), carme déchaussé et facteur d'orgues à Nuremberg, dans la seconde moitié du quinzième siècle, fit, en 1479, des réparations au grand orgue de l'église Saint-Laurent de cette ville, et y ajouta un positif qui renfermait quatre cent cinquante-quatre tuyaux ; mais on fit ensuite peu d'usage de cet instrument, et il fut remplacé, en 1525, par l'orgue de l'église des Dominicains.

MARCELLO (Benoit), noble vénitien, fils d'Augustin Marcello et de Paule Cappello, naquit à Venise, le 24 juillet 1686, et reçut, ainsi que ses frères Alexandre et Jérôme, une éducation brillante et solide dans la maison de leur père, qui dirigea lui-même leurs études. La poésie et la musique occupèrent particulièrement tout le temps qu'il put dérober aux affaires publiques, où l'appelaient sa naissance et sa position sociale. Dans sa première jeunesse, il avait commencé l'étude du violon ; mais les difficultés de mécanisme de cet instrument le lui firent bientôt abandonner. Le chant et la composition avaient seuls du charme pour lui. Quoique Benoît Marcello annonçât du génie pour les arts, l'étude des règles lui paraissait pénible, et ce n'était qu'avec peine qu'on obtenait de lui qu'il s'y livrât. Cependant, son application à la musique était devenue si ardente, que son père, craignant les conséquences fâcheuses d'un travail immodéré, l'emmena à la campagne, et le priva de tous les moyens de s'occuper de son art favori. Mais le génie de Benoît était éveillé ; trompant la vigilance de son père, il se procura du papier réglé, et écrivit une messe remplie de beautés. Convaincu alors que la contrainte serait inutile, Augustin Marcello laissa son fils se livrer à son goût. Peu de temps après il mourut, et Benoît retourna à Venise, où la culture des arts et les affaires publiques partagèrent son temps. Une société d'amateurs de musique s'était formée au *Casino de' Nobili*; il y entra et y fit souvent exécuter ses ouvrages. C'est aussi à cette époque que, convaincu de la nécessité d'augmenter son savoir dans l'art du contrepoint, il devint élève de Gasparini, alors maître du chœur des jeunes filles du Conservatoire de la *Pietà*. Il eut toujours beaucoup de déférence pour ce maître, et soumit la plupart de ses productions à son examen. Lui-même forma plusieurs élèves, au nombre desquelles on compte la célèbre cantatrice Faustine Bordoni, qui depuis fut la femme de Hasse ; cependant il est vraisemblable que cette virtuose n'en reçut que des conseils pour la partie dramatique de son art, car son maître de chant fut, comme on sait, Michel-Ange Gasparini.

Nonobstant ses travaux importants dans la poésie, la littérature et la musique, Marcello ne négligea pas les devoirs de sa position sociale. Ainsi que la plupart des nobles vénitiens, il se livra dans sa jeunesse à l'exercice de la profession d'avocat. A l'âge de vingt-cinq ans, il en prit l'habit, et jusqu'à trente, il remplit les fonctions de diverses magistratures. Plus tard, il fut pendant quatorze ans membre du conseil des quarante, et, en 1730, il alla comme provéditeur à Pola. L'air insalubre de cette ville fut nuisible à sa santé : il y perdit toutes ses dents. De retour à Venise en 1738, il y resta peu de temps. A sa demande, le gouvernement l'envoya à Brescia, en qualité de camerlingue (trésorier). Le climat de cette ville est renommé par son excellence, mais il ne put rétablir la santé délabrée de Marcello. A peine celui-ci commençait-il à jouir des avantages de sa position, que la mort vint l'enlever aux arts et à sa patrie : il cessa de vivre à Brescia, le 24 juillet 1739, et fut inhumé avec pompe dans l'église de Saint-Joseph-des-Franciscains. On plaça sur sa tombe l'inscription suivante :

Benedicto. Marcello
Patricio. Veneto.
Pientissimo.
Philologo. Poetæ
Musices. principi
Quæstori. Brixiensi
V. M.
Anno MDCCXXXIX. VIII. *Kal. Aug.*
Posuit
Vixit ann. LII, *mens.* XI, *d.* XXIII.

Marcello fut membre de l'Académie philharmonique de Bologne, et de la Société des *Arcadi*, sous le nom de *Driante Sacreo*.

Dans sa jeunesse, il aimait le plaisir et recherchait la société des artistes, particulièrement les femmes de théâtre, dont plusieurs surent toucher son cœur. Homme du monde, avide d'honneurs et de distinctions, il consacrait à ses relations sociales tout le temps qu'il n'employait pas à la production de ses ouvrages. Un événement extraordinaire vint changer son humeur et ses habitudes, à l'âge de quarante-deux ans. Le 16 août 1726, il assistait, dans l'église des *SS. Apotoli*, au service divin : tout à coup une pierre sépulcrale sur laquelle il se trouvait s'écroula sous ses pieds et l'entraîna jusqu'au fond de la tombe. Il ne se fit aucun mal ; mais il se persuada que cet accident était un avertissement du ciel ; les sentiments religieux dans lesquels il avait été élevé se réveillèrent, et dès ce mo-

ment il se renferma dans la solitude, éloigna tous ses anciens amis, rompit avec ses habitudes de dissipation, et même, dit-on, perdit le goût passionné qu'il avait toujours eu pour la musique. Il est du moins certain qu'il ne s'en occupa plus que de loin en loin. Quelques prêtres devinrent sa société habituelle, et les œuvres des philosophes chrétiens furent désormais les objets de ses lectures et de ses méditations. La poésie remplaça la musique dans ses travaux d'imagination; mais ce fut dans un but plus grave que ses autres travaux; car l'ouvrage dont il s'occupa fut un poëme sur *la Rédemption*. Cependant une de ses plus belles productions musicales, sur un sujet religieux, dont il sera parlé plus loin, fut composée en 1733.

Il avait épousé secrètement une belle fille, d'une condition obscure, qui avait été son élève; mais il n'en eut point d'enfants. Un intérêt romanesque s'attache aux circonstances qui la lui firent connaître. Dans les belles soirées de l'été, des gondoles remplies de jeunes filles parcouraient alors le grand canal, et de ces barques résonnaient des airs populaires chantés par des [illegible] fraîches et pures. L'une de ces voix fr[illegible]arcello par ses accents angéliques. Il [illegible] domestiques à la recherche de la barqu[illegible] se faisait entendre cette voix incomparable, [illegible]n qu'ils la fissent approcher de [illegible] palais. *Rosana Scalfi* était le nom de cel[illegible]ossédait cet organe enchanteur; [illegible]traits égalait la douceur de so[illegible] fut séduit par les yeux autant q[illegible]es. Rosana devint d'abord son [illegible]lard elle fut sa femme.

B. Marcello est à juste titre considéré comme un des plus beaux génies qui ont honoré non-seulement Venise, mais l'Italie. Il fut à la fois écrivain éloquent, poëte distingué et compositeur d'un mérite remarquable. L'ouvrage qui a particulièrement immortalisé son nom est la musique qu'il a composée sur une paraphrase en vers italiens de cinquante psaumes par Jérôme Ascagne Giustiniani. Les quatre premiers volumes de cette belle collection parurent sous ce titre : *Estro Poetico-Armonico. Parafrasi sopra i primi venticinque salmi. Poesia di Girolamo Ascanio Giustiniani, Musica di Benedetto Marcello de' patrizi Veneti; in Venezia, appresso Domenico Lovisa*, 1724, in-fol. Les vingt-cinq derniers psaumes furent publiés par le même éditeur, en 1726 et 1727, sous le titre : *Estro Poetico-Armonico. Parafrasi sopra i secondi venticinque Salmi*, quatre volumes in-fol. Marcello a écrit ces psaumes pour une, deux, trois et quatre voix, avec une basse chiffrée pour l'accompagnement de l'orgue ou du clavecin, et quelques-uns avec violoncelle obligé ou deux violes. Un rare mérite d'expression poétique, beaucoup d'originalité et de hardiesse dans les idées; enfin, une singulière variété dans les moyens, sont les qualités qui non-seulement ont fait considérer ce grand ouvrage comme le chef-d'œuvre de son auteur, mais comme une des plus belles productions de l'art. Marcello a emprunté quelques-uns des thèmes de ses psaumes aux intonations des juifs d'Orient, d'Espagne ou d'Allemagne sur les mêmes psaumes, ou même à la psalmodie de l'Église latine; la manière dont il a traité ces motifs n'est pas un des moindres témoignages de l'élévation de son talent. Quelques incorrections de style, quelques dissonances mal résolues, ne sont que de légères taches dans un si bel ouvrage, et c'est avec raison que cet œuvre jouit depuis plus d'un siècle de la réputation d'une des plus belles productions de la musique moderne.

Toutefois, la vérité m'oblige à dire qu'on s'est en général trompé lorsqu'on a considéré Marcello comme l'inventeur de la plupart des formes dont il a fait usage dans la composition de ses psaumes. Si les ouvrages de Lotti étaient plus connus, on y verrait que Marcello y a puisé la plupart de ces formes : il doit aussi beaucoup à Clari qui l'avait précédé par la publication de ses duos et trios, et dont le système de modulation se retrouve en beaucoup d'endroits dans les psaumes. Si je fais cette remarque, ce n'est pas assurément pour diminuer la considération attachée à l'œuvre de Marcello, dont je suis sincère admirateur, mais parce que je crois qu'il s'agit d'un fait important de l'histoire de la musique. Mattheson, qui a parlé des psaumes de Marcello, dans sa *Critica musica*, n'en a pas compris d'abord le mérite; mais après en avoir entendu une bonne exécution à Hambourg, son opinion devint plus favorable à cette originale composition. Burney a montré beaucoup de légèreté dans l'appréciation de ce bel ouvrage (*A General history of music*, t. IV, p. 543).

Avison, auteur d'un Essai sur l'expression musicale, a publié à Londres une belle édition des psaumes de Marcello avec une traduction anglaise; le dernier volume de cette collection a paru en 1750. Peu de temps après, une nouvelle édition italienne fut donnée à Venise, par Dominique Pompeati. En 1803-1808, Sé-

bastien Valle, imprimeur dans la même ville, en a publié une fort belle, en huit volumes grand in-folio, avec un portrait de Marcello gravé par Zuliani, la préface de la première édition, des lettres relatives à l'ouvrage par Giustiniani, Marcello, Gasparini, *etc.*, la vie de Marcello par Fr. Fontana, qui avait paru, en 1782, dans le neuvième volume des *Vitæ Italorum*, etc., de Fabroni, et enfin le catalogue des ouvrages de Marcello. En dernier lieu ces psaumes ont été réimprimés avec un accompagnement de piano arrangé par Fr. Mirecki; cette édition est intitulée : 50 *Salmi di Davidde parafrasati da Giustiniani, a 2, 3 e 4 voci, in partitura, con accompagnamento di piano-forte*, etc.; Paris, Carli, quatre parties en douze livres gr. In-4°. M. Caffi dit (1) que d'autres éditions avaient été projetées à Venise par le typographe Pietro Bettini, par le P. Anselme Marsand, et enfin par Pietro Tonassi, professeur de contrebasse; mais aucune n'a paru.

Les autres ouvrages publiés par Marcello sont : 1° *Concerti a cinque istromenti, opera prima*. In Venezia, presso il Sala, 1701. 2° *Sonate di cembalo*. op. 2ª, ibid. 3° *Sonate a cinque, e flauto solo col basso continuo*; ibid., 1712. 4° *Canzoni madrigalesche, ed Arie per camera a due, a tre, a quattro voci, di Benedetto Marcello, nobile Veneto, Academico filarmonico ed Arcade, opera quarta;* Bologna, 1717, presso G. A. Silvani, très-grand in-4° obl. 5° *Calisto in Orsa, pastorale a cinque voci ad uso di scena;* in Venezia, per Domenico Lovisa, 1725, in-4°. Poésie et musique de Marcello. La musique n'a pas été imprimée. 6° *La Fede riconosciuta. Dramma per musica rappresentato nel teatro di Piazza di Vicenza;* in Vicenza, 1702. La même pièce a été reprise, en 1729, sous le titre de *la Comedia di Dorinda*. La poésie et la musique étaient de Marcello; la musique n'a point été publiée. 6° (*bis*). Arianna, *intreccio scenico musicale a cinque voci*, poésie de Vincenzo Cassani, Vénitien. Le livret seul a été imprimé à Venise, sans date et sans nom de lieu, *in-4°*. La musique est restée en manuscrit. 7° *Giuditta, oratorio per musica* (poésie et musique de Marcello); in Venezia, per Domenico Lovisa, 1710, in-8°. Burney possédait la musique de cet ouvrage, en manuscrit. 8° *Il Teatro alla moda, o sia metodo sicuro e facile par ben comporre, ed eseguire le opere italiane in musica, etc.* (Le théâtre à la mode, ou méthode certaine pour bien composer et exécuter les opéras italiens en musique, dans laquelle on donne des avis utiles et nécessaires aux poëtes, compositeurs de musique, musiciens de l'un et de l'autre sexe, entrepreneurs, instrumentistes, machinistes, décorateurs, tailleurs, habilleurs, comparses, copistes, protecteurs et mères des actrices, et autres personnes attachées au théâtre). *Stampato in Broglio di Belinsania per Aldiviva Licante, all'insegna dell'Orso in Prata. Si vende nella strada del Corallo, alla porta del Palazzo d'Orlando; e si stamperà ogn'anno con nuova aggiunta*, In-8° (sans date). Cette ingénieuse satire en prose est imprimée sans nom d'auteur. Suivant le catalogue de tous les drames en musique imprimé à Venise, chez Antoine Gruppo, en 1745, cet opuscule aurait été imprimé en 1727; mais il est à peu près certain que la première édition est antérieure à cette date, car Apostolo Zeno parle de l'ouvrage avec éloge dans une lettre au chevalier Antoine François Marmi, écrite de Vienne le 2 avril 1721. Il y a une autre édition sans date, absolument semblable à celle dont le titre est rapporté ci-dessus, avec cette seule différence qu'après les mots : *Si vende nella strada del Corallo alla porta del Palazzo*, on lit ceux-ci : *Come pure in Milano da Francesco Agnelli*. Le P. Martini, qui a dû avoir connaissance de l'époque précise de la première publication, la fixe à 1720. J'ignore sur quels renseignements Gerber a dit dans son ancien Lexique des musiciens que l'opuscule de Marcello a été imprimé en 1722; peut-être, en effet, est-ce dans cette année que l'une des éditions sans date a été publiée. Mazzuchelli, dans une notice sur la vie et les ouvrages de Marcello, insérée au dixième volume des *Memorie per servire alla Storia letteraria* (p. 157 et suiv.), cite une édition avec date imprimée en 1733; j'en possède une autre qui a pour titre : *Il teatro alla moda, o sia metodo sicuro e facile, per ben comporre ed eseguire opere italiane all'uso moderno, nel quale, etc. Stampatore, Borghi di Belisania:* Venezia, 1738, in-8° de soixante-douze pages. Une nouvelle édition de ce spirituel opuscule a été publiée sous ce titre : *Il teatro di musica alla moda;* Florence, de l'imprimerie de G. Piatti, 1841, In-8° de cinquante et une pages.

Forkel a cru qu'un autre opuscule de Marcello a été imprimé; il est intitulé : *Lettera familiare d'un Academico filarmonico ed Arcade, discorsiva sopra un libro di duetti,*

(1) *Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di San Marco in Venezia*, tome II, p. 208.

terzetti e madrigali a più voci, stampato in Venezia da Antonio Bartoli, 1705; mais ce petit ouvrage, critique amère d'un des plus beaux ouvrages de Lotti, est resté en manuscrit. Burney en avait rapporté une copie faite à Venise et qui a été achetée trois shillings six pence à la vente de sa bibliothèque. Une faute d'impression de la notice de Fontana insérée dans les *Vitæ Italorum, etc.*, de Fabroni (t. IX, p. 375) a causé l'erreur de Forkel; au lieu de *stampato in Venezia*, qui se rapporte au recueil de duos et de trios de Lotti, dont il s'agit dans cette lettre, on lit *stampata, etc.*, qui semble indiquer que la lettre a été imprimée dans cette année. L'auteur du *Dizionario di opere anonime e pseudonime di Scrittori italiani* indique le même ouvrage (t. II, p. 86) sous cet autre titre : *Lettera critica, ossiano osservazioni contro i Madrigali posti in musica da Antonio Lotti; Venezia, al principio del secolo XVIII.* M. Caffi a mis en doute, dans sa notice sur la vie et les œuvres de Benedetto Marcello, qu'il soit le véritable auteur de cette critique injuste et envieuse d'un excellent recueil de compositions accueillies par le public et par les artistes avec applaudissement. Marcello, dit-il, ne s'en déclara jamais l'auteur; ce qui ne prouve rien, car il est assez ordinaire de nier les choses peu honorables. Un des meilleurs arguments de M. Caffi consiste à établir que Marcello ne fut nommé de l'académie des Philharmoniques de Bologne qu'en 1712, c'est-à-dire sept ans environ après que les copies de la *Lettera familiare* se furent répandues. Malheureusement le caractère naturellement satirique de Marcello, et le peu d'estime qu'il avait, en général, pour les œuvres des compositeurs de son temps, donnent beaucoup de vraisemblance à l'opinion qui lui attribue cette diatribe. Marcello, comme plusieurs autres grands artistes, réservait toutes ses affections pour sa propre musique. Il ne faut pas oublier que le P. Fontana, qui fut le confesseur de Marcello, dit positivement, dans la notice de sa vie, qu'il écrivit en 1705 contre les madrigaux de Lotti.

Outre les ouvrages cités précédemment, on a publié de Marcello des recueils de vers, de sonnets, des drames et des poëmes burlesques. Son poëme d'opéra *Arato in Sparta*, a été mis en musique par Ruggieri, et représenté au théâtre de Sant'Angelo à Venise, en 1709.

Marcello a laissé en manuscrit : 1° *Teoria musicale ordinata alla moderna prattica. Si tratta de'principi fondamentali del canto, e suono, in particolare d'organo, di gravicembalo, e del comporre. Opera utilissima tanto agli studenti, quanto a'maestri per il buon metodo d'insegnare.* Ce traité, écrit en 1707, lorsque l'auteur n'était âgé que de 21 ans, est divisé en trois parties : la première est relative aux proportions; la seconde, au système musical; la troisième, aux consonnances harmoniques. Les deux premières parties de cet ouvrage se sont égarées : la troisième seulement est à la Bibliothèque de Saint-Marc, à Venise. Elle passe pour être l'original sorti de la main de Marcello; mais M. Caffi croit que ce n'est qu'une copie. 2° *Alcuni avvertimenti al Veneto Giovanetto Patrizio, di Benedetto Marcello, per istruzione del nipote di lui Lorenzo Alessandro.* 3° *Cassandra*, cantate à voix seule et basse continue. 4° *Timoteo*, cantate à deux voix, sur une traduction italienne, par l'abbé Conti, du *Banquet d'Alexandre* de Dryden. Ces deux cantates, qui ont une grande célébrité, sont comptées parmi les plus belles productions du génie de Marcello. 5° *Serenata da cantarsi alla corte di Vienna il primo d'ottobre* 1725; poésie et musique de Marcello. 6° Deux madrigaux à quatre voix; le premier pour deux ténors et deux basses, qui se moquent des sopranos et des altos; le second pour deux sopranos et deux altos, en réponse aux basses et aux ténors. Cette pièce bouffonne a été écrite pour tourner en ridicule les castrats sopranistes et altistes; les paroles et la musique y sont disposées de manière que les chanteurs imitent un troupeau bêlant. 7° *Lettera scritta dal signor Carlo Antonio Benatti alla signora Vittoria Tesi, posta in musica dal Marcello.* Dans cette lettre, écrite de Bologne, il est parlé de beaucoup de chanteurs célèbres dont Marcello a imité la manière dans sa musique. Cette bouffonnerie est une véritable satire. 8° *Gioas*, oratorio à quatre voix et instruments, en deux parties. 9° *La Psiche, intreccio musicale a cinque voci*, poésie de Vincenzo Cassani. Le livret a été imprimé à Venise, sans nom d'imprimeur et sans date. La musique est restée en manuscrit. 10° Vingt-six cantates pour voix de soprano, de contralto, de ténor ou de basse, avec instruments. 11° Vingt-sept duos, avec basse continue. Le P. Martini a publié un de ces duos dans son *Esemplare ossia Saggio fondamentale pratico di contrap punto* (t. I, pag. 21). 12° Un très-grand nombre de cantates à voix de soprano ou de contralto sans autre accompagnement que le clavecin. 13° *Miserere* pour deux ténors et



basse. 14° Messe à quatre voix et orchestre composée pour l'église *Santa-Maria della Celestina*. Cette messe fut écrite par Marcello, à l'occasion de la prise d'habit de sa nièce dans le monastère de Sainte-Céleste. 14° (*bis*) Deux autres messes, dont une avec accompagnement d'orgue. 15° *Lamentations de Jerémie*. 16° *Tantum ergo*, à six voix, en canon. 17° *In omnem terram*, idem. 18° *Salve Regina*, à sept voix, en canon. 19° *Il Trionfo della poesia e della musica nel celebrarsi la morte, la esaltazione, e la incoronazione di Maria, sempre vergine assunta in cielo; oratorio sagro a 6 voci, musica di Benedetto Marcello*, 1733. Cet ouvrage, l'une des plus belles et des plus considérables productions de son auteur, n'a été connu d'aucun des biographes de Marcello. J'en possède la partition manuscrite de l'époque même où cet oratorio a été composé. Les interlocuteurs sont la poésie, la musique, le soprano, le clavecin, le ténor et la basse. On y trouve trois chœurs, le premier composé de poëtes, le deuxième, des arts libéraux, et le dernier, de vieux musiciens (Musici vetterani). L'instrumentation se compose de deux parties de violon, d'alto, violoncelle et orgue. La partition renferme quatre cent trente pages. L'originalité et le sentiment expressif sont les caractères distinctifs de l'ouvrage et l'instrumentation est d'un remarquable effet, pour l'époque où Marcello écrivait.

Le P. François Fontana, de la congrégation de Saint-Paul de Brescia, qui avait assisté Marcello à ses derniers moments, fit insérer une notice sur sa vie dans le neuvième volume des *Vitæ Italorum doctrinæ excellentium*, de Fabroni. Une critique assez vive de cette notice fut faite par le savant littérateur italien Saverio Mattei, dans une note de ses *Libri poetici della Bibblia*. Le P. Fontana donna, quelques années après, une nouvelle édition de sa notice, en langue italienne, avec une réponse à la critique de Mattei, sous ce titre : *Vita di Benedetto Marcello Patrizio Veneto, con l'aggiunta della riposta alle censura del sig. Saverio Mattei, con l' indice dell' opere stampate e manoscritte, e alquante testimonianze intorno all' insigne suo merito nella facoltà musicale;* Venise, Zatta, 1788, in-8° de cent sept pages. Suivant les renseignements fournis par le catalogue des livres rares de la bibliothèque de M. Gaspari (*voyez* ce nom), la traduction de la notice du P. Fontana a été faite par le P. Sacchi, qui n'y a pas mis son nom. Ces pièces ont été réimprimées en tête de l'édition des Psaumes; Venise, 1803. Blondeau a publié une traduction française de la notice de Fontana, en tête de la *Nouvelle méthode de chant, par Marcello Perino* etc.; Paris, Évrard, 1839, in-8°. M. Caffi (*voyez* ce nom) est auteur d'une notice très-supérieure à celle de Fontana, pour l'ordre et la clarté, laquelle a été publiée sous ce titre : *Della vita e del comporre di Benedetto Marcello, patrizio Veneto, sovranominato Principe della Musica. Narrazione di Francesco Caffi, Veneziano. Venezia, dal Picotti*, 1830, trente et une pages in-8°. Il est dit dans la *Gazette générale de musique de Leipsick* (33[e] année, n° 11), que cet opuscule ne fut tiré qu'à cinquante exemplaires, pour les amis de l'auteur. Elle a été reproduite postérieurement dans le deuxième volume du grand ouvrage de M. Caffi intitulé : *Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di S. Marco in Venezia* (p. 173-220). On a aussi de M. Crevel de Charlemagne, littérateur français et amateur de musique, auteur de beaucoup de romances : *Sommaire de la vie et des ouvrages de Benedict Marcello*; Paris, imprimerie de Duverger, 1841, in 8°. Il existe deux portraits gravés de Marcello; le premier, par Jean-Antoine Zuliani, au premier volume de ses psaumes, édition de Venise, 1803; l'autre, en manière noire, par Jacques Zatta, graveur vénitien.

MARCELLO (Alexandre), frère aîné du précédent, naquit à Venise vers 1684, et fut amateur distingué de poésie et de musique. Il avait fait une étude particulière de ces arts, de la philosophie et des mathématiques. Sa maison était ouverte à tous les artistes et aux étrangers amateurs de musique : chaque semaine il y donnait un concert, où l'on exécutait particulièrement ses compositions. Il mourut à Venise, en 1750. On connaît sous son nom : 1° *Cantate da Camera a voce sola;* Venise, 1715. 2° *Douze solos* pour violon, Augsbourg, 1737. 3° *VI Concerti a 2 flauti trav. o violini principali, 2 violini ripieni, viola o violoncello obligato, e cembalo*; ibid., 1738. 4° *La Cetra, concerti di Eterio Stinfalico* (surnom qu'il avait pris dans l'Académie des *Arcadi*), *parte prima, oboe o traversieri co'l violino principale, publicati da Gio. Christiano Leopold;* Augsbourg, 1738.

MARCELLO DI CAPUA. *Voyez* **BERNARDINI** (Marcello).

MARCESSO (Barthélemy), compositeur italien du dix-septième siècle, est connu par un ouvrage intitulé : *Sacra Corona, o sia Motetti a due e tre voci;* Venise, 1656.

MARCHAND (Louis), organiste qui eut une grande réputation dans son temps, naquit à Lyon, le 2 février 1669 (1), et dut le jour à Jean Marchand, maître de musique, qui lui donna les premières notions de son art. Selon E. Gerber (*Lexikon der Tonkünstler*), et le *Dictionnaire des musiciens* (Paris, 1810-1811), Marchand, fort jeune encore et dépourvu de ressources, serait allé à Paris, où le hasard l'aurait conduit chez les jésuites, au collége de Louis le Grand, précisément au moment où l'on attendait vainement l'organiste de la maison; le jeune homme aurait offert de le remplacer, et aurait montré une habileté si rare pour son âge, qu'il aurait été reçu au collége et aurait obtenu les secours nécessaires pour continuer ses études. Mais Titon du Tillet, qui, en général, a fait preuve d'exactitude dans ses notices, dit que Marchand fut reçu organiste à la cathédrale de Nevers, n'ayant encore que quatorze ans, et que, dix ans après, il alla remplir la même place à celle d'Auxerre, où il séjourna cinq ou six ans; en sorte qu'il ne serait venu à Paris que vers 1697 ou même en 1698, et qu'alors seulement il aurait obtenu la place d'organiste chez les jésuites. Il l'a gardée longtemps, et la réputation qu'il s'y fit lui en procura plusieurs autres : il en eut même jusqu'à cinq ou six à la fois. Il obtint l'orgue de la chapelle du roi, à Versailles, et fut décoré du cordon de Saint-Michel. Tout semblait devoir assurer sa fortune; mais son inconduite, son caractère capricieux et bizarre y mirent toujours obstacle : il finit par se compromettre d'une manière si grave, qu'il fut exilé de France en 1717.

Il se rendit à Dresde, et joua devant le roi de Pologne, qui goûta son jeu au point de lui offrir la place d'organiste de la cour, avec un traitement considérable. Mais Volumier, maître de concert à cette cour, craignant le voisinage d'un pareil antagoniste, et désirant l'éloigner, invita secrètement Jean-Sébastien Bach, alors organiste du duc de Weimar, à venir à Dresde, afin de disputer la palme à Marchand. Bach s'y rendit, et assista *incognito* au concert du roi, où Marchand se fit entendre dans un air français qu'il varia, et qui fut fort applaudi. Volumier invita alors Bach à se mettre au clavecin : ce grand artiste y ayant consenti, joua, dit-on, l'air et les variations de Marchand, et y en ajouta douze nouvelles, plus difficiles et plus brillantes que celles de son rival, après quoi il présenta à celui-ci un thème qu'il venait de noter au crayon, en l'invitant à une lutte sur l'orgue; mais Marchand, effrayé de ce qu'il venait d'entendre, et voulant éviter une défaite assurée, n'attendit point le jour fixé, et s'éloigna de Dresde en toute hâte.

Tel est le récit que fait Marpurg de cette anecdote : il la tenait de Bach lui-même. Si l'on songe au talent prodigieux de cet homme extraordinaire; si l'on compare ses ouvrages aux misérables œuvres qui nous restent de Marchand, on ne sera point tenté de la révoquer en doute, et l'on s'étonnera seulement qu'on ait songé, en Allemagne, à faire une semblable comparaison. Marchand pouvait avoir une exécution brillante, mais ses idées sont triviales, son harmonie pauvre et incorrecte; il n'avait d'ailleurs que des notions fort incomplètes du style fugué, sans lequel on ne saurait produire de grands effets sur l'orgue; enfin, il ressemblait à la plupart des organistes français du dix-huitième siècle qui ont eu de la réputation, habiles à tirer des effets variés de l'instrument, mais qui, si l'on excepte François Couperin, appelé *le grand*, et Rameau n'ont rien laissé qui soit digne de passer à la postérité.

On lit dans l'informe compilation de La Borde (*Essai sur la musique*, t. III, p. 450) : « Le célèbre Rameau, son ami (de Marchand), « et son plus dangereux rival, nous a dit plu- « sieurs fois que le plus grand plaisir qu'il « ait eu en sa vie, était celui d'entendre Mar- « chand; *que personne ne pouvait lui être* « *comparé pour manier la fugue*, et qu'il « n'avait jamais pu concevoir qu'on eût une « pareille facilité pour jouer de tête (impro- « viser). » Ce jugement d'un si grand musicien pourrait causer de l'étonnement, si l'on ne savait que Rameau n'avait jamais entendu de grand organiste allemand ou italien, qu'il ne connaissait rien de leurs ouvrages, et que la fugue véritable n'avait jamais existé dans la musique française. Tout ce qui est parvenu du dix-huitième siècle en ce genre, dans les productions des organistes et clavecinistes français, est pitoyable.

Après le retour de Marchand à Paris, sa répu-

(1) Papillon (*Bibliothèque des auteurs de Bourgogne*), qui donne à Marchand les prénoms de *Jean-Louis*, le fait naître à Auxonne; c'est une erreur. Il a confondu cet organiste avec Jean-Louis, fils de Pierre Marchand, organiste à Auxonne, né le 10 octobre 1679. *Voyez* l'acte de naissance de l'un et de l'autre dans une lettre d'Amanton à Chardon de la Rochette, insérée au *Magasin encycl.*, 1812, tom. IV, p. 341. La Borde donne aussi à Marchand les prénoms de *Jean-Louis* (*Essai sur la musique*, tom. III, p. 449); il en est de même de Gerber, dans ses deux Lexiques, et de ses copistes.

tation s'accrut au point qu'on se croyait obligé de prendre de ses leçons pour être compté parmi les gens de goût. Quoiqu'il se fît payer un louis par leçon, le nombre de ses élèves était si grand, qu'on assure qu'il avait loué des appartements dans plusieurs quartiers différents, ne demeurant guère qu'un mois dans chacun, et changeant son domicile selon la convenance de ses élèves, ou plutôt selon ses caprices. Mais, quoique son revenu s'élevât de cette manière à près de dix louis par jour, il ne put suffire à ses folles dépenses, car il mourut dans la misère, le 17 février 1732. Sept ans auparavant, il avait été blessé au bras gauche, mais il continua néanmoins à toucher de l'orgue avec la main droite, en se servant des pédales pour la basse. On a de lui : 1° Un livre de pièces de clavecin (in-4°, Paris, Ballard, 1705). 2° Deux livres de pièces de clavecin, dédiés au roi (in-4°, 1718). 3° Un livre de pièces d'orgue, gravé. 4° La musique de l'opéra intitulé : *Pyrame et Thisbé* : cette pièce n'a jamais été représentée. Le portrait de Marchand, gravé par Dupuis, d'après Robert, est dans la collection d'Odieuvre.

MARCHAND (Jean-Baptiste), joueur de petit luth à la chambre du roi de France et dessus de violon de la chapelle, en 1691, s'est fait connaître comme compositeur par une messe à quatre voix (en *sol* mineur) qu'on exécutait autrefois à l'église Notre-Dame de Paris, et qui existe encore en manuscrit dans les archives de cette chapelle. Elle est intitulée : *Quis est Deus?* Jean Baptiste Marchand était frère cadet de Jean-Noël Marchand, qui avait été reçu en qualité de violoniste de la chapelle du roi, en 1686.

MARCHAND (Joseph), fils du précédent, violoniste d'un certain mérite, eut la charge de premier violon de la musique du roi de France, en 1717, et mourut à Paris, en 1737. Il a publié à Paris un livre de sonates qui a pour titre : *Douze sonates pour flûte traversière, ou hautbois, ou violon avec basse continue;* Paris, 1709, in-4°. Il a été fait une seconde édition de cet œuvre, à Paris, en 1732, in-4° obl. gravé.

MARCHAND (Louis-Joseph), né à Troyes, le 1er janvier 1692, fut élève de la maîtrise de la cathédrale de Bourges, où il apprit le chant et les principes du contrepoint. De retour dans sa ville natale, après avoir terminé ses études, il entra au séminaire. On voit dans les registres capitulaires de Saint-Maxe, à Bar-le-Duc, qu'il fut tonsuré le 15 avril 1715, et qu'il reçut l'ordre de la prêtrise, le 16 avril 1718. Il paraît que, peu de temps après, il obtint un bénéfice à la cathédrale d'Auxerre, et qu'il y eut une place de chantre dans la musique du chœur. Après avoir occupé ce poste pendant plusieurs années, il fut maître de chapelle à Châlon-sur-Saône, puis à Besançon, et, enfin, au chapitre de Saint-Maxe, à Bar-le-Duc. Sa nomination à la maîtrise de cette église est du 23 août 1733 : il y remplaça *Champret*, qui avait été appelé à l'économat de Revigny. Le 26 novembre 1767, Marchand se démit de cet emploi, parce qu'il venait d'être pourvu d'un canonicat à la métropole de Troyes. Il mourut dans cette situation, le 29 novembre 1774 (1). Cet ecclésiastique est auteur d'un *Traité du contrepoint simple ou chant sur le livre;* Bar-le-Duc, 1756, in-4° de quarante-deux pages. Ce petit ouvrage ne contient que quelques règles pour faire le chant sur le livre ou contrepoint improvisé à deux parties.

MARCHAND (Marguerite), fille du célèbre acteur et directeur de théâtre Théobald Marchand, et femme du compositeur Danzi, naquit à Manheim en 1768. Dans son enfance elle jouait déjà de petits rôles avec une rare intelligence qui faisait prévoir qu'elle serait un jour une actrice remarquable. Lorsque la troupe dirigée par son père suivit la cour palatine à Munich, mademoiselle Marchand trouva dans cette ville des maîtres qui développèrent ses heureuses facultés, et qui en firent une pianiste distinguée, et une cantatrice habile. En 1787, pendant l'absence de la célèbre madame Lebrun, elle débuta au grand théâtre de Munich dans le *Castor et Pollux* de Vogler ; le succès qu'elle y obtint lui valut immédiatement le titre de première cantatrice de la cour. En 1790, elle épousa Danzi, dont les leçons perfectionnèrent son talent. Deux ans après, elle chanta l'opéra italien à Prague, puis elle fut engagée à Florence. De retour à Munich en 1796, elle y reprit son emploi ; mais déjà sa santé commençait à s'altérer, par suite de la fatigue qu'elle avait éprouvée à Prague et à Florence, en jouant presque tous les jours ; une maladie de poitrine se déclara et la conduisit au tombeau, le 11 juin 1800, à l'âge de trente-deux ans. L'accent mélancolique et pénétrant de sa voix, le charme de son action dramatique et l'expression de sa

(1) Je suis redevable de la plupart de ces renseignements à l'obligeance de M. Picquot, auteur d'une très-bonne notice biographique de Boccherini (*Voyez* Picquot), qui a bien voulu faire, à ma prière, des recherches à Bar-le-Duc et à Troyes.

pantomime composaient un des talents les plus agréables qu'il y ait eu à la scène allemande. Son meilleur rôle était la *Nina,* de Paisiello. Comme pianiste, elle a eu aussi de la renommée. On a gravé de sa composition : 1° Trois sonates pour piano et violon obligé, op. 1, Munich, Falter. 2° *Andante,* avec variations pour le piano, gravé à Munich, avec une sonate de Danzi.

MARCHAND (Henri), fils de Théobald Marchand, né à Manheim en 1774, apprit le violon et la composition à Salzbourg, chez Léopold Mozart, et devint un des violonistes allemands les plus célèbres de son temps. Il jouait aussi fort bien du piano. Ses études terminées, il entra dans la musique du prince de la Tour et Taxis, à Ratisbonne. Plus tard, il fit un voyage à Paris. On a gravé de sa composition : 1° Dix variations sur un thème de Joseph Haydn, pour piano seul, op. 1, Munich, Falter. 2° Romance de Koulouf, variée pour piano, Paris, Pleyel. 3° Grande valse pour piano, Paris, Naderman.

MARCHE (Hugues **DE LUSIGNAN**, comte **DE LA**), se révolta plusieurs fois contre saint Louis, qui, l'ayant vaincu à la bataille de Taillebourg, l'obligea à se soumettre. Il avait épousé *Isabelle d'Angoulême,* veuve de Jean Sans Terre, mort le 19 octobre 1216. Le comte de La Marche était poëte et musicien ; il a laissé trois chansons notées de sa composition, qu'on trouve dans les manuscrits de la bibliothèque impériale, à Paris.

MARCHE (François **DE LA**), docteur en théologie, conseiller ecclésiastique et maître de chapelle du prince-évêque, à Eichstadt, vers le milieu du dix-septième siècle, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Synopsis Musica, oder kleiner Inhalt wie die Jugend und andere kürzlich und mit geringer Mühe in der Musica, auch Instrumenten abzurichten* (Abrégé de musique, ou petit traité de la manière d'enseigner en peu de temps et avec peu de peine la musique et les instruments à la jeunesse), Munich, 1656, in-4° de trois feuilles. On connaît aussi sous son nom un recueil d'airs allemands distribués d'après l'année et les saisons.

MARCHESI (Louis), chanteur célèbre désigné quelquefois sous le nom de *Marchesini,* naquit à Milan en 1755. Son père, corniste au théâtre de Modène, cultiva d'abord lui-même les dispositions extraordinaires du jeune Marchesi pour la musique, et lui fit apprendre la musique ; mais la beauté de sa voix ayant été remarquée par quelques amateurs, on engagea le corniste de Modène à en conserver les avantages, et l'opération qui transforma Marchesi en sopraniste fut faite à Bergame. Confié ensuite aux leçons du castrat Caironi et du ténor Albujo, Marchesi fit de rapides progrès dans l'art du chant, et compléta son instruction musicale près de Fioroni, maître de chapelle de la cathédrale de Milan. Il chantait au chœur de cette église, et pendant plusieurs années il excita l'admiration de la population milanaise aux grandes fêtes où il se faisait entendre. Cet exercice, dans le vaste local d'une église, développa la puissance de sa voix d'une manière remarquable.

Ce chanteur, dont le talent a eu tant d'éclat sur tous les grands théâtres de l'Europe, parut pour la première fois à Rome, en 1774, dans un rôle de femme. L'année suivante il chanta à Milan une partie de second contralto avec Pacchiarotti, et à Venise avec Millico. Dans la même année il occupa le premier emploi à Trévise. Vers la fin de 1775, l'électeur de Bavière, grand amateur de musique, engagea le jeune sopraniste pour le service de sa chapelle ; mais la mort prématurée de ce prince, deux ans après, rompit l'engagement qui avait été contracté, et Marchesi quitta Munich pour retourner à Milan. Il y débuta, en 1778, dans les rôles de femme au théâtre *Interinale*, où l'on jouait l'opéra, depuis l'incendie de *la Scala.* A l'automne de 1776, il chanta à Florence dans le *Castore e Polluce*, de Bianchi, et l'*Achille in Sciro,* de Sarti. Le charme qu'il mit dans l'exécution du rondeau de ce dernier opéra, *Mia speranza, io pur vorrei*, transporta d'enthousiasme son auditoire, et pendant plusieurs années, ce morceau et le talent du chanteur occupèrent toute l'Italie, et furent le sujet de toutes les conversations. Dès ce moment, Marchesi passa pour le premier chanteur de l'Europe, et fut recherché par tous les directeurs de spectacles. De retour à Milan en 1780, il y chanta dans l'*Armide* de Misliwececk, où il intercala le fameux rondeau de Sarti, ainsi que l'air de Bianchi, *Se piangi* e *peni*, qui n'eut guère moins de succès. Le portrait de Marchesi fut gravé dans la même année à Pise : les amateurs de chant en recherchèrent avidement les épreuves. Successivement appelé à Turin, à Rome, à Lucques, à Vienne, à Berlin, où il chanta avec le même succès, il se rendit en 1785 à Pétersbourg, avec Sarti et madame Todi ; mais le rigoureux climat de la Russie lui ayant paru nuisible à sa voix et à sa santé, il s'éloigna de ce pays, et accepta un engagement à Londres,

où il arriva en 1788. Il y chanta dans le *Giulio Sabino*, de Sarti.

Rarement Marchesi avait consenti à chanter deux saisons de suite dans la même ville ; il aimait à occuper la renommée presque dans le même temps en des pays différents. C'est ainsi qu'à son retour de Londres, il parut à peu de distance sur les théâtres de Venise, de Reggio, de Naples et de Mantoue. La plupart des airs qu'il avait embellis des grâces de son chant devinrent populaires. Je me souviens du temps où l'on parlait encore avec enthousiasme du talent prodigieux qu'il déployait dans *Vo morte ad incontrar*, de Pirro, dans la cavatine *Ma chi s' avanza*, de *l'Ira d'Achille*, dans le rondeau de Sarti, et d'autres. Marchesi revenait toujours avec plaisir se faire entendre dans sa ville natale ; on remarque qu'il parut au théâtre de *la Scala*, en 1780, dans l'*Ifigenia*, de Cherubini, puis en 1782, 87, 88, 92, 94, 1800, 1803, et dans le carnaval de 1805. Ce fut au printemps suivant qu'il quitta la scène, à l'âge de cinquante ans. Le fameux air *Verace a lei sembrar saprò*, de *Lodoïska*, de Mayer, et celui de *Castore e Polluce*, de Federici,

Dille che l'aura io spiro
D'un ciel tranquillo e vago ;

furent les derniers accents d'une voix qui avait charmé toute l'Europe.

Marchesi passa le reste de sa vie dans sa patrie, et fit pendant ses dernières années un noble usage de la fortune qu'il avait acquise. Il aimait encore à faire et surtout à entendre de la musique ; les jeunes chanteurs trouvaient en lui un maître toujours prêt à leur donner les conseils d'une longue expérience et d'un savoir profond. Il est mort à Milan, lieu de sa naissance, le 15 décembre 1829, à l'âge de soixante-quatorze ans. On connaît de la composition de Marchesi deux livres d'ariettes italiennes qui ont été publiés à Londres, chez Clementi ; à Vienne, chez Cappi ; et à Bonn, chez Simrock. On a gravé aussi de lui un air (*In seno quest' alma*) qu'il avait introduit dans plusieurs opéras.

MARCHESI (Gaetano), professeur de musique, né en Lombardie, dans les dernières années du dix-huitième siècle, s'établit à Vienne vers 1825. Il a proposé un nouveau système de notation musicale dans un petit ouvrage intitulé : *Die Elemente und das Alphabet der Musik* (les Éléments et l'alphabet de la musique) ; Vienne, Wallishauser, 1835, in-8° de vingt-cinq pages. Le système exposé dans cet opuscule consiste en une portée de quatre lignes, sur laquelle se placent les lettres *e, l, a, b, n,* disposées de diverses manières.

MARCHETTI - FANTOZZI (Joséphine), naquit le 14 mars 1786, à Naples, où sa mère chantait au théâtre Saint-Charles. A l'âge de neuf ans, elle suivit sa mère à Berlin, où elle fit son éducation musicale. A l'âge de seize ans, sa voix était déjà remarquable par sa beauté ; des offres furent faites à sa mère pour qu'elle consentît à l'engager aux théâtres de Prague et de Dresde ; elle préféra cette dernière ville à la première, et la jeune Marchetti y débuta en 1802. Après avoir chanté pendant trois ans les seconds rôles, elle quitta la capitale de la Saxe pour aller à Munich, où elle chanta devant le roi, dans un concert de la cour en 1805, puis elle fut engagée comme première femme au théâtre royal. Après avoir chanté les principaux rôles dans les opéras de Mozart, dans *Sargines*, de Paer, et dans *Calypso*, de Winter, elle obtint un congé pour aller en Italie, en 1808, et chanta avec succès à Vérone et à Trente. De retour à Munich, elle y épousa, au mois de mars 1809, le chanteur de la cour Weixelbaum, avec qui elle a brillé pendant plusieurs années dans les opéras allemands et italiens.

MARCHETTO ou MARCHETO, surnommé **DE PADOUE**, à cause du lieu de sa naissance, vécut dans la seconde moitié du treizième siècle. On voit par un de ses ouvrages, intitulé : *Lucidarium in arte musicæ planæ*, dans le manuscrit de la Bibliothèque ambrosienne de Milan, qu'il demeura quelque temps à Césène, et qu'il était à Vérone en 1274, car à la fin de ce livre, on lit : *Inchoatum Cesenæ, perfectum Veronæ* 1274. Il retourna ensuite à Césène, car à la fin de son *Pomerium Artis musicæ mensurabilis*, on trouve ces mots : *Conditum Cesenæ in domo Raynaldi de Cyntris* (1). Des difficultés se présentent à l'égard des époques où Marchetto aurait écrit ses ouvrages. Je crois devoir faire connaître ici en quoi elles consistent. On a vu que le *Lucidarium* est daté de 1274, dans

(1) Le manuscrit du quatorzième siècle des *Traités de Marchetto de Padoue*, que je possède, ne se termine pas ainsi ; j'y lis : *Explicit Pomerium musicæ mensurabilis Marcheti de Padua conditum Cesene in domo Domini Raynaldi civitatis. Amen* ; construction d'assez mauvaise latinité, car il faudrait au moins *hujus civitatis*. Toutefois il est vraisemblable que le copiste employé par l'abbé Gerbert a mal lu, car *de cyntris* ne signifie rien et ne peut être un nom italien.

le manuscrit de Milan. D'autre part, l'épître dédicatoire de cet écrit commence par ces mots : *Magnifico militi et potenti Domino suo, Domino Raynerio Domini Zacchariæ de urbe veteri, illustris principis Domini Joannis claræ et excelsæ memoriæ Domini Karoli regis Jerusalem et Siciliæ gloriosi filii, comitis Gravinæ et Honoro, montis Sancti Angeli Domini in provincia Romandiolæ vicario generali, Marchetus de Padua se ipsum paratum ad omnia genera mandaturum.* Or, le prince Jean, comte de Gravina, fils de Charles, roi de Sicile, dont il est ici question, ne peut être que le fils de Charles II, qui ne commença son règne qu'en 1285. D'ailleurs, Rainier, prince de Monaco et seigneur d'Orviète, surnommé *le Chevalier*, est Rainier II, qui ne fut général au service de Charles II, roi de Sicile, que postérieurement à l'année 1300. Si donc le *Lucidarium* a été fini en 1274, comme l'indique le manuscrit de la Bibliothèque ambrosienne de Milan, la dédicace ne paraît pas avoir pu être faite avant l'année 1300. Il y a même lieu de croire qu'elle est postérieure au mois de mai 1309, car les mots *claræ et excelsæ memoriæ Domini Karoli regis Jerusalem et Siciliæ* semblent prouver que Charles II avait cessé de vivre : or il n'est mort que le 5 de ce mois et de cette année. Il est vrai que Muratori (*Antiquit. Ital. medii ævi*, t. III, p. 876) croit que Marchetto a pu employer par honneur ces expressions *claræ et excelsæ memoriæ* en parlant au roi vivant encore. Au surplus le beau manuscrit du quatorzième siècle qui renferme les ouvrages de Marchetto, et qui est dans ma bibliothèque, n'a pas la date de 1274 à la fin du *Lucidarium in arte musicæ planæ*; on y trouve seulement : *Explicit Lucidarium Marcheti de Padua in musica plana.* Je suis donc porté à croire que cette date (1274) est arbitraire et a été ajoutée par le copiste, lequel n'aura pas aperçu les raisons qui la rendent à peu près inadmissible. A l'égard du *Pomerium*, il est dédié, dans le manuscrit de Milan, à Robert, roi de Sicile, qui succéda à son père Charles II en 1309; mais suivant Burney (*A general History of music*, t. II, p. 162), ce même ouvrage serait dédié à Charles Ier, vers 1283, dans le manuscrit des œuvres de Marchetto, qui se trouve à la Bibliothèque du Vatican. Ce dernier fait est rejeté comme une erreur dans le *Dictionnaire des musiciens* de Choron et Fayolle (art. Marchetto); j'ignore ce qui en est à l'égard du manuscrit du Vatican; mais l'épître dédicatoire de celui que je possède commence, comme le manuscrit de Milan, par ces mots : *Præclarissimo principum Domino Roberto Dei gratia Ierusalem et Siciliæ Regi Marchetus de Padua recommendationem humilem et devotam*, etc.

Quoi qu'il en soit de ces différences dans les manuscrits, on peut considérer les écrits de Marchetto comme des monuments historiques du plus haut intérêt. Le Lucidaire de la musique plaine est divisé en seize petits traités dont la plupart sont eux-mêmes subdivisés en un certain nombre de chapitres. Après avoir dit, dans le quatrième chapitre du second traité, que tous les auteurs ont divisé le ton majeur en neuf parties (commas) dont le ton mineur contient huit, il rejette cette division, et dit (chap. V), que le ton doit être divisé en cinq parties, ni plus, ni moins (*Sciendum est, quod tonus habet quinque partes, et non plures neque pauciores*). Ce qu'il appelle la démonstration de ce principe est un raisonnement plus spécieux que solide. Prodoscimo de Beldomandis, commentateur de Jean de Muris, au commencement du quinzième siècle, se prononça contre Marchetto sur ce point de doctrine; mais plus tard Tinctoris (*Definitor. Mus.*), Nicolas Vicentino (*Antica Musica ridotta alla moderna prattica*), Fabio Colonna (*Sambuca Lincea*), et d'autres ont adopté cette théorie. Quelques théoriciens ont prétendu qu'il est indifférent de diviser le ton en cinq parties, en sept ou en neuf, pourvu qu'on admette la différence du ton majeur au mineur; mais cette différence étant précisément dans la proportion de huit à neuf, il est évident que ce n'est que par la division du ton majeur en neuf commas qu'on peut la représenter. Il n'est indifférent d'adopter l'une ou l'autre division que lorsqu'on n'admet qu'une seule sorte de ton, comme l'on fait les auteurs du système égal et les pythagoriciens.

Le Lucidaire est surtout remarquable par les exemples d'harmonie chromatique qu'il renferme dans les deuxième, cinquième et huitième traités. Les successions harmoniques présentées dans ces exemples sont des hardiesses prodigieuses pour le temps où elles ont été imaginées (1). Elles semblaient devoir créer immédiatement une nouvelle tonalité; mais trop prématurées, elles ne furent point comprises par les musiciens, et restèrent sans signification jusqu'à la fin du seizième siècle.

(1) Voyez à ce sujet, dans la préface de cette nouvelle édition (p. xxviii-xxxv), la discussion des objections qui m'ont été faites contre ce paragraphe.

Le *Pomerium musicæ mensuratæ* est un long et savant commentaire sur la doctrine de la musique mesurée exposée par Francon de Cologne. Ainsi que le *Lucidarium*, il est divisé en un certain nombre de traités, dont chacun a un objet particulier. Cet ouvrage fournit beaucoup de lumières sur une multitude de difficultés relatives à la notation en usage à la fin du treizième siècle et au commencement du quatorzième.

L'abbé Gerbert a publié le *Lucidarium* et le *Pomerium* dans le troisième volume de ses *Scriptores ecclesiastici de Musica* (p.65-188), d'après le manuscrit de la Bibliothèque de Milan : on y trouve quelques fautes singulières, non-seulement dans les exemples notés, mais même dans le texte.

A la suites des deux traités de Marchetto de Padoue contenus dans mon manuscrit se trouve un résumé anonyme fort bien fait, par demandes et réponses, de la doctrine de la notation proportionnelle noire de cet auteur, avec des exemples très-bien notés. Cet écrit, de neuf pages in-4°, d'une écriture très-menue, est de la seconde moitié du quatorzième siècle. Il a pour titre : *Incipit brevis compilatio magistri Marchetti de Padua, musice mensurate pro rudibus ex modernis.* Je ne connais rien d'aussi satisfaisant de cette époque.

MARCHETO ou **MARCHETTO**, de Padoue, compositeur, vécut vers la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième. Il appartenait vraisemblablement à la même famille que le précédent. Le genre dans lequel il a exercé son talent est celui des *frottole*. On a de lui un morceau de cette espèce sur le sonnet : *S'io sedo alombra, amor*, dans le cinquième livre des *Frottole*, publié par Petrucci de Fossombrone, à Venise, en 1505, et un autre (*Piangea la donna mia*), dans le recueil également rare, intitulé : *Canzoni, Frottole, et Capitoli, da diversi eccellentissimi Musici composti. Libro primo;* imprimé à Rome, pour Jacques Junte, par Jean-Jacques Pasoti et Valerius Dorich, au mois d'avril 1526.

MARCHI (Jean-Marie), compositeur, né à Milan, vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle. En 1736, il fit représenter au théâtre Saint-Samuel de Venise, pour la foire de l'Ascension, son opéra intitulé : *Generosità politica*. Quelques airs de cet opéra sont connus en manuscrit. Le catalogue de Traeg (Vienne, 1799) indique de la composition de Marchi : *Letanie a 4 voci, a cappella,* datée de 1711.

MARCOLINI (François), écrivain, graveur en caractères et architecte, naquit à Forli, en 1500. Il fut un des premiers imprimeurs de musique à Venise, après Octavien Petrucci. Il établit son imprimerie dans cette ville, en 1530, et y imprimait encore en 1536; plus tard, il se fixa à Vérone. On ne connait aujourd'hui qu'un seul ouvrage sorti de ses presses, par un exemplaire qui est à la Bibliothèque impériale de Vienne. Cet ouvrage, qui renferme des pièces de luth en tablature, de *Francesco* de Milan, d'*Alberto* de Mantoue et de *Marco de l'Aquileo*, a pour titre : *Intabolatura di liuto da diversi con la Bataglia et altre cose bellissime, di M. Francesco da Milano, stampata nuovamente per Francesco Marcolini di Forli, con gratia et privilegio.* Le volume est un petit in-4° obl. de cinquante-trois feuillets; on lit au dernier : *In Vinegia per Francisco* (sic) *Marcolini da Forli, in la Contra di Santo Apostolo, ne la casa de Frati di Crosachieri, negilanni* (sic) *del Signore* 1536 *del mese di Magio.* Dans la préface, Marcolini dit que le monde a une grande obligation à Petrucci de Fossombrone, pour avoir inventé les caractères à imprimer la musique comme on imprime les livres; mais que la musique de luth de son temps n'exigeait pas pour la tablature la multitude de signes que l'art plus avancé de Francesco de Milan, d'Alberto de Mantoue et d'autres y a introduits; et que lui, Marcolini, a perfectionné l'invention de Petrucci sous ce rapport. Il promet aussi de publier bientôt un livre de messes, un livre de motets et un livre de madrigaux de *lo stupendo Adriano* (Willaert). Ces ouvrages, s'ils ont paru, n'ont pas été retrouvés jusqu'à ce jour.

MARCOLINI (Mariette), cantatrice distinguée, commença à se faire connaître en 1805, et joua avec succès dans plusieurs grandes villes de l'Italie. Au printemps de 1809, elle chanta au théâtre de la Scala, à Milan; retourna dans la même ville au printemps de 1811, et alla dans l'automne de la même année à Bologne, où Rossini, alors âgé de dix-neuf ans, écrivit pour elle l'*Equivoco stravagante*. Elle a aussi chanté d'origine *Ciro in Babilonia*, à Rome, en 1812; *la Pietra del Paragone*, à Milan, dans la même année, et l'*Italiana in Algeri*, à Venise, en 1813. Cette cantatrice parut pour la dernière fois au théâtre *Ré* de Milan, en 1818. Peu de temps après, elle se retira de la scène.

MARCONCINI (Joseph), un des meilleurs luthiers modernes de l'Italie, travailla

dans sa jeunesse chez Storioni, élève de l'école de Stradivari, à Crémone, puis se fixa à Ferrare, où il est mort dans un âge avancé, le 17 janvier 1841. Ses violons sont classés parmi ceux du troisième ordre; mais il en existe quelques-uns de patron moyen qui égalent ceux de son maître.

MARCOU (Pierre), violoniste, fut admis en 1790 dans la musique du roi de France; puis, après la dissolution de la chapelle royale, il alla s'établir à Rouen, où il fut quelque temps attaché à l'orchestre du théâtre. De retour à Paris trois ans après, il entra comme un des premiers violons à l'orchestre du Théâtre-Lyrique, en 1798. Ce théâtre ayant été fermé deux ans après, Marcou se rendit à Nancy; puis, en 1804, il alla s'établir comme professeur de musique à Bourges, où il était encore en 1812. Il avait cessé de vivre en 1820. Ce musicien est auteur d'un livre intitulé : *Éléments théoriques et pratiques de la musique;* Londres et Paris, veuve Ballard, 1782, in-8° de cinquante-huit pages. Pendant son séjour à Nancy, il en donna une deuxième édition avec beaucoup de changements, sous ce titre : *Eléments de musique, rédigés par le citoyen M***;* Nancy, Vincent, an XI (1803). Enfin, il en a paru une troisième, intitulée : *Manuel du jeune musicien, ou éléments théoriques et pratiques de la musique en général, suivis du discours sur l'harmonie, par Gresset;* Paris, Duponcel, 1804, in-12.

MARCUORI (Adamo), maître de chapelle de la cathédrale de Pise, né à Arezzo, vers le milieu du dix-huitième siècle, est mort à Montenero le 5 avril 1808. C'était, dit-on, un musicien de génie, qui écrivait pour l'église des compositions expressives et pathétiques. Il a laissé en manuscrit beaucoup de messes, motets, psaumes, deux *Salve Regina*, un *Stabat Mater* à deux voix et instruments, des vêpres complètes, et un *Te Deum*. Tous ces ouvrages se trouvent dans la cathédrale de Pise.

MARCUS (Joachim), compositeur allemand de la fin du seizième siècle, a publié à Stettin : *Sacræ Cantiones* 5, 6, 7, 8, 9 *et plurimum vocum*. Walther cite une deuxième édition de ce recueil, publiée à Leipsick en 1608.

MARD (Rémond DE SAINT). *Voyez* **RÉMOND DE SAINT-MARD** (Toussaint).

MARE (Guillaume DE LA), cordelier du treizième siècle, né en Angleterre, vécut vers 1290, et fut docteur en théologie et professeur à Oxford. Il est auteur d'un traité, intitulé : *De Arte musicali*, lib. 1, qui se trouve en manuscrit dans la Bibliothèque bodléienne.

MARE (André-Jacques), violiste à Paris, dans la première moitié du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par un recueil de pièces intitulé : Solos pour le pardessus de viole, Paris, 1739. Il était attaché à la musique de la chambre du roi.

MARECZEK (...), compositeur hongrois, de race israélite, est né en 1823. Il était en 1842 maître de chapelle à Agram, en Croatie. En 1843, il fit représenter à Brünn, *Hamlet,* opéra sérieux en trois actes, qui fut bien accueilli par le public. Dans l'année suivante, il s'est établi à Nancy, comme directeur de musique d'une société de chant.

MARENZIO (Luc), illustre compositeur du genre madrigalesque, dans le seizième siècle, naquit de parents pauvres, à Coccaglia, près de Brescia, vers 1550. André Mezetto, archiprêtre de ce lieu, le recueillit et lui fit faire ses premières études; c'est à ce vénérable religieux qu'il fut redevable de ses vertus et des connaissances qu'il acquit dans les lettres. La beauté de sa voix et ses heureuses dispositions pour la musique ayant été remarquées, il fut confié aux soins de Jean Contini, maître de chapelle de Brescia et l'un des musiciens italiens les plus instruits de cette époque, qui lui fit apprendre tout ce qui concernait la musique, l'art du chant et la composition. Ses premiers recueils de madrigaux l'ayant fait connaître avantageusement, le roi de Pologne l'engagea à son service; mais après quelques années passées à sa cour, la fâcheuse influence du climat du Nord sur la santé de Marenzio l'obligea à demander sa retraite. Il se rendit à Rome, en 1581, et fut placé chez le cardinal d'Este, en qualité de maître de chapelle, puis chez le cardinal Aldobrandini, neveu du pape Clément VIII, qui prit ce célèbre artiste sous sa protection. En 1595, il fut agrégé au collége des chapelains chantres de la Chapelle pontificale. Il mourut le 22 août 1599, et fut inhumé dans l'église Saint-Laurent *in Lucina*.

Marenzio est considéré avec raison comme un des plus grands compositeurs italiens du seizième siècle. L'admiration qu'on avait pour ses ouvrages l'a fait appeler par quelques musiciens *il dolce cigno*, et Sébastien Raval, savant contrapuntiste espagnol, l'appelle, dans l'épître dédicatoire de son premier livre de madrigaux à cinq voix : *il signor Luca Marenzio, divino compositore.* Le mérite de ses madrigaux consiste bien moins dans les com-

binaisons savantes et dans la pureté de style que dans l'expression tendre, gracieuse ou mélancolique des paroles, et dans des bardiesses d'harmonie qu'on est étonné de rencontrer à l'époque ou parurent ses premiers livres de ce genre de pièces.

Plusieurs auteurs, particulièrement M. de Winterfeld dans son livre concernant Jean Gabrieli et quelques maîtres de son temps, ont considéré, avec raison, Marenzio comme un des premiers musiciens qui ont établi dans des pièces entières le système de la *musique chromatique*; cependant, il ne faut pas se tromper sur la signification du mot *chromatique* employé dans ce cas, et ne pas croire que Marenzio ait fait usage des dissonances naturelles attaquées sans préparation, qui déterminent immédiatement des modulations nécessaires; car, ainsi que ses contemporains, ce compositeur ne connaissait d'autre harmonie fondamentale que l'harmonie consonnante dans laquelle il introduisait des prolongations ou des notes de passage plus ou moins hardies. Ce n'est point là ce qu'a fait Monteverde (*voyez* ce nom), vers la fin de la carrière du même Marenzio. Les œuvres publiées de ce grand musicien sont : 1° Neuf livres de madrigaux à cinq voix, publiés et réimprimés plusieurs fois à Venise, chez Ange Gardane et ses successeurs, en 1580, 1581, 1582, 1585, 1584, 1585, 1586, 1587, 1589; réimprimés en 1594, 1595, 1602, 1605, 1605, 1608 et 1609, in-4°. Une édition complète de ces neuf livres de madrigaux a été publiée sous ce titre : *Di Luca Marenzio, musico eccellentissimo, Madrigali a cinque voci ridotti in un corpo, nuovamente posti in luce, e con ogni diligentia corretti. In Anversa, appresso Pietro Phalesio e Giovanni Bellero*, 1593, in-4° obl. Le même Phalèse a aussi réimprimé quelques livres séparés de cette collection en 1594. 2° Six livres de madrigaux à six voix, publiés à Venise en 1582, 1584, 1585, 1587, 1591, 1609, in-4°. Phalese en a donné de nouvelles éditions, à Anvers, en 1594, 1597, 1603 et 1610, in-4° obl. La dernière de ces éditions a pour titre : *Di Luca Marenzio, musico eccellentissimo, il primo, secondo, terzo, quarto, quinto e sesto libro de' Madrigali a sei voci, novamenti ristampati ed in un corpo ridotti*, in-4° obl. Il a été donné aussi à Nuremberg des éditions des madrigaux à cinq et à six voix, en 1601 et 1608. 3° *Madrigali a quattro voci*, lib. I, Venise, 1592, 1608. Ces madrigaux doivent être classés parmi les plus beaux ouvrages de Marenzio. 4° *Motetti a 4 voci*, lib. II, *in Venezia*, par *Aless. Vincenti*, 1588, in 4°. 5° *Motetti a 4 voci*, lib. II, *ib.*, 1592, in-4°. 5° (bis) *Mottetti a 12 voci*, Venise, 1614, in-4°. 6° *Sacri concenti quinque, sex et sept. voc.;* Venetiæ, J. M. Piccioni, 1616, in-4°. 7° *Completorum ac Antiphonæ sex voc.;* Venetiæ, 1595, in-4°. 8° Cinq livres de villanelles *alla Napoletana*, à trois voix; Venise, 1584, 1586, 1589, 1592, 1600 et 1605, in-4°. Ces villanelles ont été réimprimées à Nuremberg, avec un texte allemand, en 1606. Parmi les manuscrits de la collection Eler, appartenant à la bibliothèque du Conservatoire de Paris, on trouve deux madrigaux à six voix de Marenzio, en partition, et un motet à quatre. Le P. Martini a publié de cet auteur, en partition, les madrigaux à quatre : *Ahi! dispietata morte; Ma per me lasso; Zeffiro torna;* le madrigal à cinq voix, *Ah, tu mel neghi! Vezzos' augelli;* et le madrigal *O fortuna volubile*, dans le second volume de l'*Esemplare*, o *sia saggio fondamentale pratico di contrappunto*. M. de Winterfeld a donné aussi en partition le madrigal à cinq voix : *O voi che sospirate*, dans la troisième partie de son livre sur Jean Gabrieli. Enfin, Choron a réimprimé dans ses *Principes de composition des écoles d'Italie* les madrigaux publiés par le P. Martini. Tous les madrigaux de Marenzio, à quatre, cinq et six voix, sont en partition dans la collection de l'abbé Santini, à Rome. Beaucoup de collections, publiées vers la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième, renferment des morceaux de Marenzio; j'en ai trouvé dans celles dont voici les titres : 1° *Spoglie amorose; madrigali a 5 voci di diversi eccellentissimi musici;* in Venegia, appresso l' herede di Girolamo Scoto, 1585, in-4°. 2° *Musica divina di XIX autori illustri a 4, 5, 6 et 7 voci nuovamente raccolta da Pietro Phalesio;* Anvers, 1595, in-4° oblong. 3° *Harmonia celeste di diversi eccell. musici a 4, 5, 6, 7 e 8 voci, nuovamente raccolta per Andrea Pevernage;* Anvers, P. Phalèse et J. Bellere, 1593 in-4° oblong. 4° *Symphonia angelica di diversi eccell. musici, nuovamente raccolta per Huberto Waelrant*, ibid., 1594, in-4° obl. 5° *Melodia olimpica di diversi eccellentissimi, ec., nuovamente raccolta da Pietro Philippi, Inglese;* ibid., 1594, in-4° oblong. 6° *Il Lauro verde, madrigali a sei voci, composti da diversi eccell. musici, ec.;* ibid, 1591, in-4°. 7° *Il Trionfo di Dori, descritto da diversi, e posti in musica da altrettanti autori a 6 voci;* Venise, Gardane, 1596, in-4°; Anvers, Phalèse,

1590, in-4° oblong; *ibid.*, 1601; *ibid.*, 1614. 8° *Paradiso musicale de madrigali e canzoni a 5 voci;* ibid, 1596. 9° *Ghirlanda di madrigali a sei voci di diversi eccellent. autori;* ibid., 1601, in-4° obl. 10° *Madrigali a otto voci di diversi eccellenti e famosi autori,* ibid., 1596.

MARESCALCHI (Louis), compositeur, né à Rome, suivant Gerber, mais plus vraisemblablement à Naples, où il y a des familles de ce nom, étudia le contrepoint sous la direction du P. Martini, à Bologne. Cependant il fut plutôt un musicien d'instinct et de goût qu'un maître remarquable par son savoir. En 1770, il demeurait à Venise, où il avait établi une maison de commerce pour la musique gravée. En 1780, il écrivit à Florence le ballet de *Meleagro*. Quatre ans après, son opéra *I Disertori felici* obtint un brillant succès à Plaisance. Un duo de cet ouvrage (*Sventurato, a chi finora*) a été gravé à Venise, avec accompagnement de deux violons et basse. En 1784, il a écrit à Rome *Andromeda e Perseo,* opéra sérieux. L'année suivante, il transporta à Naples son commerce de musique. *Le Rivoluzioni del seraglio,* ballet en trois actes, fut représenté en 1788; et il donna *Giulietta e Romeo*, à Rome, en 1789. On connaît plusieurs morceaux détachés tirés des opéras de Marescalchi, un concertino à quinze instruments, et quatre quatuors pour deux violons, alto et basse, gravés à Paris. Sous le nom de Boccherini, on a gravé, comme œuvre 7me, des trios pour deux violons et violoncelle qui n'appartiennent pas à ce compositeur, mais à Marescalchi. C'est une supercherie d'éditeur qui a été faite par Marescalchi lui-même. Le véritable œuvre 7me de Boccherini est composé de six sonates pour violon. Marescalchi a publié un petit ouvrage élémentaire pour le piano, sous ce titre : *Scale simplici e doppie per piano-forte in tutti i dodici tuoni maggiori e minori, secondo il metodo antico, aggiunte le scale de' tuoni minori colle seste minori ascendenti, come pure la scala generale cromatica o sia semituonata. Il tutto colla numerica delle dita, per l'esecuzione secondo il nuovo metodo;* Naples, Marescalchi; Milan, Ricordi, in-fol. obl. de onze pages.

MARESCH (J.-A.), corniste, né en Bohême, en 1709, alla s'établir en Russie vers 1744 et entra au service de la cour impériale. Son talent le fit remarquer du prince Narischkin, qui lui proposa, en 1751, de s'occuper du perfectionnement de la musique de cors russes. Depuis longtemps les chasseurs de cette nation se servaient d'un cor de cuivre jaune, dont la forme était à peu près semblable à un cône parabolique, et qui ne rendait qu'un son. Maresch en fit fabriquer trente-sept qui, par leurs grandeurs différentes, rendaient tous les demi-tons compris dans l'étendue de trois octaves. Les cors destinés aux sons les plus graves avaient environ sept pieds de long; les plus petits n'avaient qu'un pied. Depuis lors on a fait des tubes de douze pieds pour la note la plus grave, et de quelques pouces seulement pour la plus aiguë. Maresch distribua ses trente-sept cors à un nombre égal de chasseurs, et, par un exercice dont la sévérité n'était praticable que dans un pays d'esclaves, il parvint à leur faire exécuter les traits les plus difficiles et les plus rapides. Rangés sur plusieurs lignes, les exécutants attendent dans cette musique l'instant où il doivent faire sonner leur note; car chacun d'eux n'en saurait produire davantage. Le mérite consiste à le faire exactement dans le temps nécessaire, et avec le degré de force qui convient pour la musique qu'on exécute. Le premier essai de cette musique fut fait en 1755, en présence de la cour impériale, à la maison de chasse Ismaïlow, à peu de distance de Moscou. L'effet frappa d'étonnement tous ceux qui l'entendirent. De près, les cors réunis produisent l'effet d'un grand orgue; de loin, on croit entendre un puissant harmonica. Maresch, après avoir été récompensé avec magnificence, vécut encore près de quarante ans. Il est mort à Saint-Pétersbourg, en 1794, laissant une fille qui a eu de la réputation comme pianiste.

MARESCHALL (Samuel), *voyez* **MARSCHALL.**

MARESSE (Louis), pianiste et compositeur, né à Évreux en 1797, vint à Paris vers 1819 et se fit connaître par un petit opéra-comique, intitulé · *l'Habit retourné*. On a gravé sous son nom : 1° Des trios pour piano, violon et violoncelle, op. 3 et 9; Paris, Dufaut et Dubois. 2° Des duos pour piano et violon, op. 6 et 7; *ibid.* 3° Fantaisie sur un air suisse pour piano seul, op. 4; *ibid.* 4° Trois airs variés détachés pour piano; *ibid.* 5° Deux recueils de valses pour piano, op. 8 et 10; *ibid.* En 1828, M. Maresse s'est éloigné de Paris, et depuis lors on n'a plus eu de renseignements sur sa personne.

MARET (Hugues), né à Dijon en 1726, mort dans la même ville le 11 juin 1786, fut docteur en médecine de l'Université de Montpellier, démonstrateur de chimie à Dijon, médecin du roi et de la généralité de Bour-

gogne, censeur royal, membre de plusieurs académies, et secrétaire perpétuel de celle de Dijon. C'est en cette qualité qu'il a prononcé en 1766 un *Éloge historique de Rameau*, qui a été imprimé dans le volume des *Mémoires de l'Académie de Dijon* publié dans la même année. Cet éloge a été imprimé séparément; Dijon, 1766, in-8°. On a aussi de Maret, l'*Éloge de Durey de Noinville*, auteur de l'*Histoire de l'Opéra*. Cet éloge est imprimé parmi les *Mémoires de l'Académie de Dijon* (1769).

MAREX ou **MARCKX** (Charles), né à Alost, vers 1720, a été nommé maître de chant, ou chef du chœur à l'église de Sainte-Walburge, d'Audenarde, le 12 mars 1761. Après avoir occupé cette position pendant vingt-sept ans, il mourut le 28 juillet 1788, laissant dans les archives de l'église d'Audenarde : 1° Six *Ave Maria* à plusieurs voix avec instruments. 2° Six *Tantum ergo*, idem. 3° Messe de *Requiem*, à quatre voix, avec quatuor d'instruments à cordes, tous de sa composition.

MARGRAFF (André), né à Egger, en Bohême, dans les dernières années du quinzième siècle, fut instituteur et chantre à Schwandorf, près de Ratisbonne. Il a fait imprimer de sa composition le cent vingt-huitième psaume à cinq voix; Amberg, 1556.

MARIANI (Jean-Baptiste), compositeur dramatique de l'école romaine, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il fit représenter à Viterbe, en 1659, *Amor vuol gioventù*, opéra qui a été trouvé fort beau à cette époque.

MARIANI (Paul), chanteur célèbre, né à Urbino, vécut vers 1710.

MARIANI (Jean-Laurent), compositeur de musique d'église, né à Lucques en 1737, fut maître de chapelle de l'église cathédrale de Savone, et mourut dans cette ville en 1793. Élève du P. Martini, il fut un des plus savants musiciens de son temps. On connaît un grand nombre de messes, de vêpres, de psaumes, d'hymnes, d'antiennes et de litanies de sa composition, la plupart à six, sept et huit voix réelles, dont les copies manuscrites se trouvent dans plusieurs grandes bibliothèques. M. l'abbé Santini, de Rome, possède de ce musicien un *Miserere* à quatre voix, avec instruments, et deux *Salve Regina*.

MARIE-ANTOINETTE-AMÉLIE, duchesse de Saxe-Gotha, fille d'Ulric de Saxe-Meinungen, née le 17 septembre 1752, eut des talents qui auraient fait honneur à un artiste sur le clavecin et dans la composition. On a imprimé de sa composition des *canzoni* italiennes avec des variations pour le clavecin, auxquelles on a ajouté d'autres variations de Benda, Schweitzer, Scheidler, etc., Leipsick, 1782, in-fol. Elle a aussi fait paraître à Gotha, en 1786, *Chansons d'un amateur de musique*. Enfin, il existe une symphonie à dix parties, composée par cette princesse.

MARIÉ (...), chanteur dramatique, né à Paris, en 1814, fut admis, vers l'âge de dix ans, dans l'institution de musique religieuse dirigée par Choron, et y fit de bonnes études musicales. Lorsque cette institution fut supprimée, après la révolution de juillet 1830, Marié n'avait pas encore atteint sa dix-septième année. Il fut obligé de chercher des ressources pour son existence en chantant dans les églises, particulièrement à Saint-Eustache. Plus tard, le besoin lui fit accepter une place de choriste à l'Opéra-Comique : il entra à ce théâtre sous le nom de *Mécène*. Cependant, artiste par le sentiment, musicien d'une éducation solide, et possédant une bonne voix de ténor, il était fait pour occuper une meilleure position : il le sentit et se prépara, par l'étude du répertoire, à tenir sur un théâtre de province l'emploi de premier ténor. Un engagement lui fut offert pour le théâtre de Metz : il y débuta au commencement de l'année théâtrale 1838. Sa voix, où se faisaient remarquer de beaux sons dans toute l'étendue d'un bon ténor, n'avait pas été convenablement travaillée par des exercices de vocalisation bien dirigés; elle manquait de souplesse et d'égalité; mais elle était accentuée. Marié possédait un sentiment pur, une manière large de phraser, et de plus il était très-bon musicien. Ses succès eurent du retentissement; les journaux de Paris le signalèrent à l'attention publique, et le directeur du nouveau *Théâtre de la Renaissance* engagea l'artiste pour l'année 1839; mais le directeur de l'Opéra-Comique le réclama, en vertu d'une clause de son privilége qui ne permettait pas à un chanteur sorti de son théâtre de paraître sur une autre scène de Paris avant le terme de trois ans révolus. Un procès s'ensuivit, et le tribunal ayant donné gain de cause à M. Crosnier, alors directeur de l'Opéra-Comique, Marié fut obligé de rentrer à ce théâtre avec le titre de premier ténor. Il y parut pour la première fois dans *la Symphonie*, opéra écrit pour lui par Clapisson. Il y eut un véritable succès, parce que le compositeur avait compris ce qu'il fallait pour le caractère large de

son chant; mais bientôt l'administration du théâtre put comprendre qu'elle avait fait une faute en obligeant Marié à y entrer, car le répertoire courant n'avait pas un rôle qui lui convînt. En 1840, cet artiste fut engagé par l'administration de l'Opéra, pour chanter les principaux rôles en remplacement de Duprez, qui commençait à se fatiguer. Il y réussit d'abord, mais aucun rôle n'ayant été écrit pour lui, dont la direction ne sut pas comprendre la destination spéciale, Marié perdit insensiblement la faveur du public. Sorti de l'Opéra, il parcourut les départements et la Belgique, où il obtint des succès; puis, il alla en Italie, s'y essaya dans les rôles de baryton, revint à Paris, et rentra à l'Opéra, dans une situation secondaire, où il s'est effacé. C'est ainsi qu'un vrai talent de sentiment et de distinction fut perdu et ne parut jamais ce qu'il valait, parce qu'il ne fut compris, ni par les directeurs de théâtres, ni par la critique vulgaire.

MARIN (Fabrice), né dans le Piémont vers 1540, a mis en musique à quatre parties : ***Airs sur aucunes poésies de Baïf, Ronsard, Jamin et Desportes;*** Paris, Adrien Le Roy, 1578, in-4° obl.

MARIN (François-Louis-Claude **MARINI**, dit), littérateur, connu principalement par un bon ouvrage intitulé : ***Histoire de Saladin, sultan d'Égypte et de Syrie,*** naquit à la Ciotat, en Provence, le 6 juin 1721. Venu à Paris, vers 1742, après avoir été enfant de chœur, puis organiste, et enfin ecclésiastique, il quitta le petit collet, et fut reçu avocat au Parlement. On ne rappellera pas ici toutes les circonstances de la vie de ce littérateur, qui ne figure dans ce dictionnaire qu'à l'occasion d'un opuscule relatif à la musique : ces détails d'une carrière assez agitée sont consignés dans les divers dictionnaires historiques publiés depuis quelques années. Je me bornerai à dire qu'après avoir été successivement censeur royal, censeur de la police, secrétaire de la librairie et directeur de la *Gazette de France,* il perdit ces places, se retira dans sa ville natale, en 1778, et y acheta la place de lieutenant-général de l'amirauté. Mais la révolution l'ayant privé de cette charge et d'une partie de sa fortune placée sur l'État, il vint à Paris recueillir les débris de son ancienne opulence, s'y fixa et y vécut jusqu'à l'âge de quatre-vingt-neuf ans. Sa mort eut lieu le 7 juillet 1809. Il s'était marié et avait eu un fils, grand amateur de musique, mais étourdi et dissipateur, qui épousa une fille de Grétry, ne la rendit point heureuse, et mourut peu de temps après son père. On a de Marin un petit écrit publié à l'occasion des querelles sur la musique française que la lettre de J.-J. Rousseau avait fait naître. Cet opuscule est intitulé : *Ce qu'on a dit, ce qu'on a voulu dire, lettre à madame Foliot;* Paris, 1752, in-8°. Marin s'y range parmi les défenseurs de la musique française.

MARIN (Guillaume **MARCEL DE**), né à la Guadeloupe, le 22 mai 1737, descendait des *Marini* qui ont donné des doges à Venise. Sa famille était établie en France depuis 1402. Il vint à Paris à l'âge de dix ans, et fit ses études au collège de Louis le Grand; mais il ne les acheva pas. A quatorze ans, il embrassa la carrière des armes; à quinze, il se livra à l'étude des mathématiques et de la musique. Il entreprit alors, sans maître, l'étude du violon, et ses efforts le conduisirent à jouer avec facilité les caprices de Locatelli. Plus tard, Gaviniés et Pagin lui donnèrent des leçons, et Rameau lui enseigna l'harmonie. On a gravé un *Stabat* de sa composition, pour quatre voix et orchestre; Paris, Leduc.

MARIN (Marie-Martin **MARCEL DE**), fils du précédent, est né à Saint-Jean-de-Luz, près de Bayonne, le 8 septembre 1769. Lorsqu'il eut atteint l'âge de quatre ans, son père lui enseigna la musique; à sept, il composa un concerto de piano. Plus tard, il fit un voyage en Italie, où il reçut des leçons de Nardini pour le violon. Son admirable organisation musicale lui fit faire de rapides progrès sous la direction de ce maître, qui le considérait comme son meilleur élève. De retour en France, M. de Marin prit de Hochbrucker des leçons de harpe; mais bientôt les idées qu'il se forma des ressources qu'on pouvait tirer de cet instrument le décidèrent à n'avoir plus d'autre maître que lui-même. La musique de harpe qu'on possédait alors était plate et misérable : Krumpholz seul savait écrire pour cet instrument; mais M. de Marin alla plus loin que lui dans les hardiesses harmoniques et dans la variété des styles. Comme violoniste, il était l'amateur le plus remarquable de son époque; comme harpiste, il n'avait point de rivaux. Dans un second voyage qu'il fit en Italie; en 1783, il fut reçu, à l'âge de quatorze ans, membre de l'Académie des Arcades de Rome, improvisa sur la harpe dans une séance publique, joua des fugues de Bach sur cet instrument, et accompagna des airs de Jomelli et d'autres compositeurs, comme on aurait pu le faire sur le piano. La célèbre improvisa-

trice Corilla, présente à cette séance, fit un impromptu sur les merveilles d'un talent si précoce et si solide.

A son retour d'Italie, M. de Marin, âgé de quinze ans, entra à l'école militaire des chevau-légers, à Versailles. Il en sortit en 1786, avec le titre de capitaine de dragons. Peu de temps après, il sollicita et obtint un congé pour voyager, visita l'Autriche, la Prusse, l'Espagne, et mit à profit tout ce qu'il entendit, pour développer son triple talent de violoniste, de harpiste et de compositeur. Éloigné de sa patrie, au moment où la révolution française éclata, il fut mis sur la liste des émigrés, et sollicita vainement la faveur de rentrer dans sa patrie, où ses biens avaient été séquestrés. Il prit alors le parti d'aller en Angleterre et d'y chercher des ressources dans ses talents. C'est là que son habileté sur la harpe a atteint le plus haut degré de perfection. Sa qualité de gentilhomme, la beauté accomplie de sa personne, ses manières nobles et la variété de son instruction, rendaient plus facile l'exercice de son talent, dont il tira des produits considérables qui lui permirent de soulager l'infortune de beaucoup d'émigrés. De retour en France sous le consulat, M. de Marin obtint la restitution de ses biens qui n'avaient pas été vendus, et se retira à Toulouse, où la musique ne fut plus pour lui qu'un délassement. Labarre qui, dans sa jeunesse, a eu occasion d'entendre M. de Marin et de jouer devant lui, a compris le mérite de ce grand artiste amateur, et s'est proposé de continuer sa manière en l'appliquant aux formes de la musique actuelle : c'est à cette direction de son talent, autant qu'à son organisation personnelle, que Labarre fut redevable de sa supériorité comme harpiste. On ignore si M. de Marin vit encore au moment ou cette notice est revue (1861).

La musique de harpe de M. de Marin est véritablement classique ; elle restera comme modèle et comme un monument historique. Il n'a pas publié tout ce qu'il a écrit, mais on a gravé de lui : 1° Quintetto pour harpe, deux violons, alto et basse, op. 14 ; Paris, Cousineau. 2° Duo pour harpe et piano, op. 17 ; Paris, Érard. 3° Duo pour harpe et violon ; Paris, Pleyel. 4° Sonates pour harpe seule, op. 5, 15, 16, 22, 31, 32 ; Londres, Clementi ; Paris, Lemoine aîné, Érard et Schlesinger. 5° Airs variés pour harpe seule, op. 4, 7, 11, 13 ; Londres, Clementi ; Paris, Lemoine aîné. 6° Trois trios pour violon, alto et basse, op. 20 ; Paris, Érard. 7° Air varié pour violon, avec accompagnement de violon, alto et basse, op. 33 ; *ibid.* 8° Douze romances avec accompagnement de harpe, liv. I, II, III ; Hambourg, 1798.

MARINATI (Aurélien), docteur en droit, né à Ravenne, vers le milieu du seizième siècle, a publié un livre qui a pour titre : *La prima parte della Somma di tutte le scienze, nella quale si tratta delle sette arti liberali, in modo tale che ciascuno potrà da sè introdursi nella Grammatica, Retorica, Logica, Musica, Aritmetica, Geometria et Astrologia* ; Rome, 1587, in-4°. L'abrégé de musique qui comprend depuis la page 73 jusqu'à la 98e est très-bon, pour le temps où ce livre a paru.

MARINELLI (le P. Jules-César), religieux servite de Monte-Cicardo, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié un bon traité de plain-chant sous ce titre : *Via retta della voce corale overo osservationi intorno al retto essercitio del canto fermo, divisa in cinque parti, etc.* ; Bologne, Monti, 1671, in-4°. Ce livre est rare.

MARINELLI (Gaetano), compositeur napolitain, né en 1760, fit ses études musicales au Conservatoire de la Pietà, ou, suivant le marquis de Villarosa, au Conservatoire de Loreto, et fut attaché comme compositeur au service de l'électeur de Bavière, vers 1790. Il s'est fait connaître au théâtre par les opéras suivants : 1° *Le tre Rivali, ossia il Matrimonio inaspettato* ; Rome, 1784. 2° *Gli Uccellatori* ; Florence, 1785. 3° *Il Trionfo del amore.* 4° *Il Letterato alla moda.* 5° *La Rochetta in equivoco.* 6° *Lucio Papirio* ; Naples, 1791. 7° *Il Villano al governo, ossia Amore aguzza l'ingegno.* 8° *La Vendetta di Medea*, opera seria, au théâtre de Saint-Samuel, à Venise, en 1792. 9° *Il Concorso delle spose* ; Venise, 1795. 10° *I quattro Rivali in amore* ; Naples. 11° *Alessandro in Efeso* ; Milan, 1810. 12° *L'Equivoco fortunato* ; ibid., 1811. 13° *La finta Principessa.* 14° *Quinto Fabio* ; Rome. 15° *La bizarra Contadina.* 16° *Gli accidenti inaspettati.* 17° *La Villanella semplice.* 18° *Il Barone di Sarda fritta.* 19° *Tobia e Sara*, cantate à quatre voix. On cite aussi avec beaucoup d'éloges son oratorio *il Baldassaro*, écrit à Naples.

MARINI (Alexandre), chanoine de Lateran et compositeur, naquit à Venise et florissait en cette ville vers le milieu du seizième siècle. Les ouvrages de sa composition dont nous avons connaissance sont : 1° *Psalmi vesperarum et Magnificat quatuor vocum* ;

Venise, chez les héritiers de Jérôme Scoto, 1578, in-4° obl. 2° *Psalmi omnes qui ad Vesperas decantantur sex vocibus*; ibid., 1579, in-4° obl. La seconde édition a été publiée à Anvers, en 1637, in-4°. 3° *Motetti a sei voci*; Venise, 1588, in-4°. C'est une seconde édition.

MARINI (Jean), compositeur vénitien, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle, et fut maître de chapelle de l'église de *la Madona dell' Orto*. On a imprimé de sa composition : 1° *Madrigali a cinque voci, libro primo; Venezia, app. Ang. Gardano*, 1571, petit in-4°. 2° *Madrigali a cinque voci, libro secondo; in Venezia, app. Vincenti*, 1618, in-4°. C'est une réimpression.

MARINI ou **MARINO** (Jean-Baptiste), poëte italien qui a eu de la célébrité, naquit à Naples, au mois d'octobre 1569. Destiné à la profession d'avocat par sa famille, il préféra la culture des lettres et s'exposa à la colère de son père pour suivre son penchant. Après avoir été pendant quelque temps secrétaire du prince de Tonea, il alla à Rome, où le cardinal Aldobrandini le prit sous sa protection; puis il fit un assez long séjour à la cour de Turin. D'abord, il jouit de la faveur du duc de Savoie; mais ayant été desservi près de ce prince par des envieux, il fut jeté en prison. Rendu à la liberté, après quelques mois de détention, il se rendit à Paris, en 1615, et fut accueilli avec beaucoup de bienveillance par Marie de Médicis, qui lui assura une pension de deux mille écus. Ce fut pendant son séjour en France qu'il publia son célèbre poëme de l'*Adone*, dont le goût faux et maniéré est aujourd'hui condamné par les connaisseurs, mais qui fut fort vanté quand il parut. En 1622, Marini s'éloigna de Paris et retourna à Rome; mais après la mort de son protecteur, le pape Grégoire XV, il alla finir ses jours à Naples, le 25 mars 1625. Au nombre de ses ouvrages, il en est un qui a pour titre : *Dicerie sacre*. Turin, 1614, un volume in-12. La deuxième édition a paru dans la même ville, en 1620; la troisième, à Venise, en 1628, et la quatrième également à Venise, en 1642. Le deuxième discours contenu dans ce volume est intitulé : *La Musica, diceria seconda sopra le sette parole dette da Cristo in croce*. Il occupe environ deux cents pages dans le volume; toutefois, il est sans intérêt pour l'art, auquel il ne touche qu'indirectement, et d'une manière presque toujours allégorique.

MARINI (Biaggio ou Blaise), compositeur, né à Brescia, dans les dernières années du seizième siècle, fut d'abord maître de chapelle à l'église cathédrale de Vicence, puis occupa un poste semblable dans sa ville natale, vers 1620. Plus tard, il se rendit en Allemagne et entra, en 1621, au service du comte palatin Wolfgang Guillaume, qui le fit chevalier. De retour en Italie, il entra au service du duc de Parme, en 1625, comme compositeur et premier violon de sa musique. Marini est mort à Padoue vers 1660. Il jouait fort bien de plusieurs instruments, particulièrement du violon. On connaît sous le nom de ce musicien : 1° *Arie, madrigali e corrente a* 1, 2 *e* 3 *voci*; Venise, 1620. 1° (*bis*) *L'Ordine quarto delle musiche a* 1, 2, 3, 4, 5 *e* 6; Venise, 1622, in-4°. 2° *Salmi a* 3 *voci*; Venise, Gardane. 2° (*bis*) *Le Lagrime d'Erminia, canzoni a voce sola*; Parme, 1623, in-4°. 3° *Musiche da camera a* 2, 3 *e* 4 *voci*; ibid. 4° *Miserere a* 2, 3, 4 *voci e violini*; ibid. 5° *Composizioni varie, madrigali a* 3, 4, 5 *e* 7 *con violini*; Venise, Alexandre Vicenti. 6° *Madrigali e sinfonie a* 2, 3 *e* 4 *voci*; ibid. 7° *Arie a* 1, 2, 3 *e Musiche a* 1, 3, 4, 5 *voci*, lib. 4, 5, 7; *ibid.* 8° *Sonate, Canzoni, Passamezzi, Balletti, Correnti, Gagliarde, Ritornelli, a* 1, 2, 3, 4, 5, 6 *voci*; Venise, Bartolomeo Magni.

MARINI (Joseph), maître de chapelle à Pordenone, dans l'État vénitien, au commencement du dix-septième siècle, est connu par un recueil de madrigaux, imprimé à Venise, en 1618.

MARINI (le P. Marie), moine camaldule, né à Pesaro, dans les premières années du dix-septième siècle, fut maître de chapelle de la république de Saint-Marin. Il a publié de sa composition : *Concerti e Motetti a una, due, tre, quattro, cinque, sei e sette voci con stromenti, libro primo*. In Venezia, presso Bartolomeo Magni, 1637, in-4°.

MARINI (Charles-Antoine), violoniste et compositeur, né à Bergame vers le milieu du dix-septième siècle, fut attaché à l'église Sainte-Marie Majeure de cette ville. On connaît de sa composition : 1° Douze sonates, op. 3, dont les huit premières pour deux violons, violoncelle et basse continue, et les autres pour six instruments; Venise, 1696. 2° *Balletti alla francese a* 3, op. 5; Venise, 1699. 3° Douze sonates, op. 6, dont six pour deux violons, violoncelle et basse continue, et six à deux violons, viole, violoncelle et basse continue, op. 7. 4° Douze sonates pour violon seul et basse continue, op. 8. Il a paru une autre édition de cet œuvre chez Roger, à Amsterdam, en 1706.

MARIO (comte **DE CANDIA**), ténor, qui a obtenu de brillants succès aux théâtres italiens de Paris et de Londres, est né vers 1812, à Gênes, d'une famille ancienne et considérée. Doué d'une voix de ténor de la plus belle qualité, il ne la cultiva d'abord que pour l'agrément qu'elle lui procurait dans la société. Arrivé à Paris en 1836, il y fut recherché dans les salons, non-seulement pour son talent de chanteur amateur, mais aussi pour l'élégance de ses manières. Sollicité longtemps par l'administration de l'Opéra, pour qu'il se vouât à la carrière du théâtre, il finit par céder à ces instances, séduit par le chiffre des appointements qui lui étaient offerts, et le 30 novembre 1838, il débuta par le rôle de *Robert*, dans l'opéra de Meyerbeer. Nonobstant son inexpérience de la scène et les imperfections qu'il laissait apercevoir dans son chant, la beauté de son organe fit naître l'enthousiasme du public. Mario resta au même théâtre pendant l'année 1839; mais en 1840, il passa au Théâtre Italien, où ses avantages naturels se produisirent avec plus d'éclat. Le travail et l'habitude de la scène marquèrent chaque jour de nouveaux progrès de son talent, et pendant plus de quinze ans, il fut en possession de la faveur publique, soit à Paris, soit à Londres ou en Amérique. Il est fâcheux que, devenu riche, il n'ait pas quitté la scène lorsqu'il a senti les premières atteintes de l'altération de sa voix, et qu'il en ait exposé les ruines à la critique dans les dernières années. Il est attaché à l'Académie impériale de musique (l'Opéra) de Paris au moment où cette notice est écrite (1862).

MARKULL (Frédéric-Guillaume), né le 17 février 1816 à Reichenbach, près d'Elbing, reçut les premières leçons de piano et d'orgue de son père, *cantor* et organiste de l'église Sainte-Anne, à Elbing. Lorsqu'il eut atteint l'âge de dix ans, il devint élève de Charles Kloss pour le piano, et le directeur de musique Urban lui enseigna les éléments de l'harmonie. En 1833, Markull fut envoyé par son père à Dessau, pour y continuer ses études de composition et d'orgue, sous la direction de Frédéric Schneider. Après deux ans de séjour dans l'école de ce maître, il retourna à Elbing au printemps de 1835, et s'y livra à l'enseignement du piano, et, dans l'été de l'année suivante, il obtint la place d'organiste à l'église Sainte-Marie de Dantzick; en 1845, il ajouta à cet emploi celui de professeur de chant au Gymnase (collége), et deux ans après, il eut le titre de *directeur royal de musique*. Son activité dans l'exercice de ses fonctions a imprimé un remarquable progrès dans la culture de la musique parmi les habitants de cette ville. On connaît environ quarante œuvres de sa composition, parmi lesquelles on remarque : 1° L'opéra intitulé *Maja und Alpino*, qui fut représenté à Dantzick, le 23 décembre 1843. 2° *Drei Nachspiele für die Orgel* (Trois conclusions pour l'orgue); Erfurt, Kœrner. 3° L'oratorio *Das Gedachtniss der Entschlafenen* (la Commémoration des morts), gravé en partition pour le piano. 4° Le quatre-vingt-sixième psaume pour voix solos, chœur et orchestre. 5° Deux symphonies pour l'orchestre, la première en *ut* mineur, la seconde en *ré*. 6° *Johannes der Taüfer* (S. Jean le baptiseur), oratorio. 7° *Le roi de Sion*, opéra. 8° *La fête de Walpurg*. 9° Des pièces caractéristiques et de salon pour le piano. 10° *Lieder* et chants pour une et plusieurs voix. 12° Livre choral pour le nouveau livre de chant de Dantzick.

MARKWORT (Jean-Chrétien), directeur du chœur au théâtre de Darmstadt, s'est fait connaître comme écrivain sur la musique par les ouvrages suivants : 1° *Umriss einer Gesammt-Ton-Wissenschaft; wie auch einer Sprach- und Tonsatzlehre und einer Gesang, Ton und Rede-vortragslehre inbesondere* (Plan d'une théorie complète de la musique, etc.), Darmstadt, C.-W. Liske, 1826, in-8° de soixante-quatre pages. 2° *Elementar-Unterricht für das Piano-Forte, etc.* (Instruction élémentaire pour le piano, etc.), Francfort-sur-le-Mein (sans date), chez Fischer, in-4° de vingt-quatre pages de texte et de vingt-trois planches d'exemples. M. Markwort a fait aussi insérer dans la *Gazette musicale de Leipsick* (tom. XIX, pag. 517 et 533) un Essai sur la manière d'indiquer par la notation l'expression musicale (*Idem*, pag. 569, 589, 605; et tom. XX, pag. 273), sur la manière d'indiquer la valeur du temps musical; (*idem*, p. 461; 497 et 513), sur la réalité du rhythme et sur son application à la poésie; dans le *Musikal. Hausfreund* (3e année, 1824, p. 13-22), première introduction à la connaissance de la musique.

MARLE (Nicolas DE), est souvent indiqué dans les recueils de compositions du seizième siècle par le simple prénom de *Nicolas*. Il est vraisemblable que ce musicien n'est pas connu par son véritable nom de famille, et que *De Marle* est la désignation du lieu de sa naissance (*Marle*, petite ville du département de l'Aisne, à quelques lieues de Laon). Quoi-

qu'il en soit, il est est certain qu'il vécut vers le milieu du seizième siècle, et qu'il fut maître des enfants de chœur de l'église de Noyon. On connaît de sa composition : 1° *Missa ad imitationem moduli* Panis quem ego dabo; *auctore Nicolao de Marle, cum quatuor vocibus, nunc primum in lucem edita*. Lutetiæ, apud Adrianum Le Rui et Robertum Ballard, 1559, in-fol. 2° *Missa ad imitationem moduli* Je suis déshéritée, auctore etc., *ibid.* 1559, in-fol. max. 3° *Missa quatuor vocum cui titulus* O gente brunette. *Parisiis, ex typographia Nicolai Duchemin*, 1568, in-fol. max. *Le XVe livre*, contenant trente chansons nouvelles à quatre parties, imprimé par Pierre Attaingnant, à Paris, en 1544, en contient deux de De Marle. *Le septième livre de chansons nouvellement composées en musique à quatre parties* (Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1556, in-4°) renferme trois chansons par Nicolas D. M. On en trouve aussi dans le XVIIe livre des *trente-cinq livres de chansons nouvelles à quatre parties de divers auteurs, en deux volumes*, imprimés par Pierre Attaingnant, à Paris, 1539-1549, in-4° obl. Enfin, un beau recueil manuscrit de chansons françaises à quatre voix, lequel a appartenu à la duchesse d'Orléans, mère du roi Louis-Philippe, contient onze chansons sous le nom de *Nicolas*.

MARLIANI (le comte Aurèle), né en Lombardie, d'une famille noble et opulente, vers 1803, s'enrôla dans le carbonarisme, dissipa sa fortune au service de son parti, et, compromis par ses imprudences politiques, fut obligé de se réfugier à Paris, en 1836. Ayant reçu dans sa patrie une bonne éducation musicale, il trouva des ressources dans l'enseignement du chant : c'est à ses leçons que Julie Grisi dût le perfectionnement de son talent. Plus tard, la position du comte Marliani s'améliora lorsqu'il fut nommé consul général d'Espagne à Paris. Après la révolution de février 1848, il retourna dans son pays et prit les armes pour son affranchissement. Son dévouement à la cause de l'Italie lui fut fatal, car il fut tué sous les murs de Bologne, au mois de juin 1849, pendant l'attaque de cette ville par l'armée autrichienne. Marliani s'est fait connaître comme compositeur par *Le Bravo*, opéra en trois actes, représenté au Théâtre-Italien de Paris, au mois de janvier 1834, et qui fut ensuite représenté à Vienne, en 1835, à Prague, à Gênes, à Naples et à Plaisance, en 1836. *Le Marchand forain*, opéra en trois actes, dont Marliani avait composé la musique, fut joué sans succès au théâtre de l'Opéra-Comique, le 1er octobre 1834. La *Xacarilla* (danse espagnole), en un acte, ouvrage écrit pour madame Stolz, fut représenté avec succès au théâtre de l'Opéra, au mois d'octobre 1839. La musique écrite par Marliani pour ce petit drame était élégante et facile. Sous le titre de *Lazarillo*, cet opéra fut bien accueilli à Vienne, à Milan et à Venise. La dernière production dramatique de Marliani fut l'opéra sérieux *Ildegonda*, qu'il écrivit pour Florence, et qui fut représenté en 1841, au théâtre de *la Pergola*, et deux ans après à *la Scala* de Milan. On a aussi de lui des *canzoni*, des romances avec accompagnement de piano, des pots-pourris pour cet instrument, à deux et à quatre mains, sur les thèmes de la *Xacarilla*.

MARLOW (Isaac), écrivain anglais, vécut à la fin du dix-septième siècle. Il n'est connu que par un pamphlet intitulé : *Controversia of Singing brought to an end* (Controverse sur le chant arrivée à sa fin); Londres, 1696, petit in-8°. Cet écrit a été occasionné par une discussion élevée à propos d'une brochure anonyme qui avait pour titre : *On Singing* (Sur le chant); Londres, 1691, in-8°. Un certain Robert Steed en fit une critique intitulée : *Epistle concerning Singing* (Lettre concernant le chant); Londres, 1692. L'auteur de l'ouvrage anonyme y répondit par un livre dont le titre est : *A Reply to Mr. Robert Steed's Epistle concerning Singing* (Réplique à la lettre de M. Steed concernant le chant); Londres, 1692, in-8°, qui donna lieu à un autre écrit intitulé : *Answer to a late Book stiled a Reply*, etc. (Réponse à un livre récemment publié et intitulé Réplique, etc.), Londres, 1693, in-8°. Plusieurs autres brochures sur le même sujet se succédèrent pendant les années suivantes. L'écrit de Marlow a pour but de clore la discussion.

MARMADUKE OVEREND. *Voyez* **OVEREND** (Marmaduke).

MARMONNIER (A.-J.-M.), ecclésiastique et chantre de la Collégiale de Vienne, en Dauphiné, a publié, sous le voile de l'anonyme, un livre qui a pour titre : *Manuel du Chantre viennois, ou méthode universelle de chant, appliquée particulièrement au chant viennois, et qui peut également servir à toutes les églises*; Lyon, Rusand, 1833, un vol. gr. in-12, de trois cent trente-deux pages. Ce livre est divisé en leçons, dont chacune a un objet spécial.

MARMONTEL (Jean-François), littérateur qui a joui de beaucoup de célébrité, naquit le 11 juillet 1723, à Bort, petite ville du Limousin, et mourut d'apoplexie à Abbeville, le 31 décembre 1799. Nommé membre de l'Académie française, en 1763, il y succéda à d'Alembert, en 1783, dans la place de secrétaire perpétuel. Dans la querelle des gluckistes et des piccinnistes, Marmontel s'enrôla sous la bannière de ceux-ci, et fournit à Piccinni trois opéras (*Roland*, de Quinault, refait, *Didon*, et *Penelope*), que ce grand compositeur mit en musique. Déjà Marmontel s'était déclaré en faveur du musicien italien et contre Gluck dans une brochure publiée en 1777, sous le titre d'*Essai sur les révolutions de la musique en France* (Paris, in-4°). Cette espèce de déclaration de guerre lui valut une attaque directe de la part de Gluck, dans une lettre de l'*Année littéraire*, en 1778, une multitude de critiques dans les écrits polémiques de Suard, et beaucoup d'épigrammes de l'abbé Arnaud. Il n'y fut point insensible; pour se venger, il composa un poëme en douze chants, intitulé : *Polymnie*, où il prend la défense de Piccinni contre les admirateurs du musicien allemand, et dans lequel la satire n'est point épargnée. Ce poëme, où l'on trouve plus de force que dans les autres ouvrages en vers de Marmontel, n'était connu que par de longs fragments lorsqu'il fut publié en entier, en 1819, in-8°; mais presque toute l'édition fut aussitôt supprimée sur la demande de M. Marmontel fils.

Marmontel fut le premier qui procura à Grétry l'occasion de se faire connaître par le petit opéra *le Huron*, et successivement il donna avec lui *Lucile*, *le Sylvain*, *Zemire et Azor*, *l'Ami de la maison*, *la Fausse Magie* et *Céphale et Procris*. Malgré les succès que lui valut la musique de Grétry, à dater de 1775 il y eut du refroidissement entre l'homme de lettres et le musicien. Marmontel attaque le célèbre compositeur en plusieurs endroits de ses Mémoires; il semble être persuadé de la supériorité de ses canevas sur la musique; peu s'en faut même qu'il n'accuse celle-ci d'avoir gâté *sa poésie!* le pauvre homme!

MARMONTEL (Antoine-François), né à Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme), le 18 janvier 1816, fut admis au Conservatoire de Paris, le 31 mai 1827, dans la classe de solfége de M. Lanneau, et entra dans la classe de piano de Zimmerman. En 1828, il obtint le premier prix de solfége; dans l'année 1830, le deuxième prix de piano lui fut décerné au concours : il obtint le premier prix en 1832; le deuxième prix d'harmonie et d'accompagnement pratique lui fut également décerné dans la même année, et, devenu élève d'Halévy, il eut le second prix de contrepoint et de fugue en 1835. Dans le même temps, il suivait le cours de composition de Lesueur; mais il s'en retira en 1837, pour se livrer exclusivement à l'enseignement du piano. Après avoir rempli, pendant un an, les fonctions de professeur de solfége, M. Marmontel succéda à son maître, Zimmerman, dans la place de professeur de piano, à laquelle il fut appelé le 13 octobre 1848. Déjà il avait remplacé Henri Herz, pendant le voyage de celui-ci en Amérique, depuis 1846. M. Marmontel est depuis plus de quinze ans un des professeurs les plus recherchés pour le piano. Le nombre de ses élèves est immense. Parmi ceux qu'il a formés au Conservatoire, on remarque Joseph Wieniawski, Thurner, Jules Cohen, Deschamps, Bizet, Ghys, Diesner et Planté. Environ cinquante œuvres de musique de piano, composés par cet artiste, ont été publiés. On y compte quinze morceaux faciles, sans numéros d'œuvres, quarante mélodies, des romances, des duettinos, quatre livres d'études pour divers degrés de difficulté (Paris, Grus), une sonate pour piano seul, des nocturnes, romances sans paroles, polonaises, valses et marches.

MARNEF (Godefroid), imprimeur de Paris, au commencement du seizième siècle, est un des plus anciens typographes français qui ont imprimé du plain-chant en caractères mobiles, avec les signes des ligatures. Un des premiers ouvrages concernant la musique, sorti de ses presses, est la troisième édition du traité de Guerson (voyez ce nom) intitulé : *Utilissimæ musicales regulæ plani cantus, etc.*; il le publia en 1513, in-4°. Ses caractères sont les mêmes que ceux dont François Regnault s'était servi, en 1509, pour la deuxième édition, et dont Jehan Petit, autre imprimeur de Paris, avait fait usage, en 1508, pour l'*Enchiridion musices* de Nicolas Wollic. A l'égard de la première édition du livre de Guerson, publiée sans date par Michel Tolose, tous les exemplaires de plain-chant y sont en planches gravées sur bois; ce qui prouve que les caractères mobiles parisiens ont été gravés et fondus peu de temps avant 1508. Jérôme et Denis Marnef, fils de Godefroid, succédèrent à leur père, et imprimèrent, en 1550, une nouvelle édition des *Utilissimæ musicales regulæ plani cantus*, qui paraît avoir été la dernière de ce livre.

MARONCELLI (Pierre), littérateur italien de l'époque actuelle, né vers 1796, a été inculpé par le gouvernement autrichien pour des écrits politiques, et mis dans une forteresse avec Silvio Pellico. Dans son cachot, une de ses jambes se gonfla, et le mal devint si considérable qu'on fut obligé de lui en faire faire l'amputation par un barbier de village. Sorti de prison, il s'est rendu à Paris où il a donné des soins à de nouvelles éditions de quelques classiques italiens. Il a fait imprimer dans les *Vite e Ritratti d'illustri Italiani* (Milan, Bettoni, 1819), une notice sur la vie d'Arcangelo Corelli.

MARONI (Jean), maître de chapelle de l'église cathédrale de Lodi, où il vivait encore en 1620, naquit à Ferrare, dans la seconde moitié du seizième siècle. Il avait été longtemps maître de chapelle à l'église cathédrale de cette ville. Il a laissé en manuscrit beaucoup de messes, de motets, de madrigaux, etc.

MAROTHI (Georges), né à Debreczin, en Hongrie, le 11 février 1715, fit ses études à Berne, à Bâle et à Groningue, puis retourna dans son pays, où il enseigna les langues grecque et latine, la géographie, la géométrie et la musique. Il a traduit les psaumes en langue hongroise, les a mis en musique, et les a publiés en 1751. Il est mort à Debreczin, le 16 octobre 1753.

MAROTTA (Érasme), né à Radunazao, en Sicile, vers la fin du seizième siècle, entra dans la société des jésuites en 1612, fut recteur du collége de Messine, et mourut à Palerme, le 6 octobre 1641. Il a publié des recueils de motets à plusieurs voix, à Palerme, et a composé, en 1630, la musique de l'*Aminte*, pastorale du Tasse.

MARPALU. On trouve sous ce nom deux bonnes dissertations intitulées : *Traites de l'harmonie et de ceux qui l'ont inventée, de son usage et de ses effets*, dans le *Mercure galant*, juillet 1680, t. XI, p. 240-275; octobre 1680, t. XII, p. 56-76 et 312-330.

MARPURG (Frédéric-Guillaume), célèbre écrivain sur la musique, naquit à Seehausen, dans la Vieille-Marche de Brandebourg, en 1718. Peu de circonstances de sa vie sont connues; on sait seulement qu'après avoir fait de bonnes études, non-seulement dans les langues anciennes et modernes, mais aussi dans les mathématiques et la musique, il fit, en 1746, un voyage de quelques mois à Paris; qu'il y connut Rameau, dont il étudia le système de la basse fondamentale; que de retour à Berlin, il fut quelque temps secrétaire d'un ministre, puis résida à Hambourg, et enfin retourna à Berlin, où il fut nommé directeur de la loterie et eut le titre de conseiller du roi de Prusse. Depuis lors sa vie fut sans événements, et quarante années d'une existence paisible lui permirent de composer et de publier un grand nombre d'ouvrages sur la théorie et la littérature de la musique. Le tirage de la loterie était la seule chose qui, périodiquement, rompait la monotonie de ses habitudes; il y prenait un vif intérêt. En 1793, Gerber le vit à Berlin et le trouva un jour fort triste, parce que l'administration de la loterie avait éprouvé une perte considérable dans le tirage fait le matin. C'était d'ailleurs un vieillard rempli de bonhomie et de gaieté. Il était fort gros, mangeait beaucoup et buvait de même. De son mariage, il avait eu un fils et une fille qui, tous deux, cultivèrent la musique avec succès. Il mourut à Berlin, le 22 mai 1795, à l'âge de soixante-dix-sept ans.

Marpurg jouit en Allemagne de la réputation d'un savant théoricien et d'un critique de premier ordre : il la mérite à beaucoup d'égards, quoique dans la didactique il ait manqué quelquefois de netteté dans les idées et d'ordre dans la classification des faits. C'est surtout dans ses ouvrages critiques qu'il s'est montré supérieur à tous ses contemporains en Allemagne : il y fait preuve d'une instruction très-variée. La multiplicité des écrits qu'il publia dans l'espace d'environ vingt-cinq ans prouve une prodigieuse activité dans ses travaux : les vingt dernières années de sa vie furent beaucoup moins laborieuses. Parmi ses traités didactiques de musique, on remarque les suivants : 1° *Die Kunst das Klavier zu spielen* (l'Art de jouer du clavecin); Berlin, 1750, in-4°, première partie. Une deuxième partie a paru dans la même ville, en 1751, in-4°. Toutes les deux sont anonymes et ont seulement pour indication l'auteur du *Musicien critique de la Sprée.* Il y a eu plusieurs éditions de cet ouvrage : la deuxième est indiquée par Gerber, Lichtenthal et M. Becker comme ayant paru en 1751, in-4°. La troisième porte la date de 1760; la quatrième, augmentée et corrigée, est de 1762. Toutes ont paru à Berlin et sont dans le format in-4°. Dans la première partie on trouve l'application des principes de la musique au clavier, et des règles de doigter pour les deux mains. La deuxième partie est un traité d'harmonie pratique et d'accompagnement du cla-

vecin. 2° *Anleitung zum Clavierspielen, der schœnen Ausübung der heutigen Zeit gemass entworten* (Instruction pour jouer du clavecin, etc.); Berlin, 1755, in-4° de soixante-dix-huit pages et dix-huit planches d'exemples. Une deuxième édition améliorée a été publiée en 1765 à Berlin. Forkel a cru que la deuxième partie de l'ouvrage précédent appartenait à celui-ci : c'est une erreur. L'*Anleitung zum Clavierspielen* est un traité spécial de l'art de jouer du clavecin, considéré dans la partie élevée et philosophique de cet art, tandis que le premier ouvrage est purement élémentaire. Marpurg a donné lui-même une traduction française de son livre, sous ce titre : *Principes de clavecin, avec vingt planches*; Berlin, 1756, in-4°. Il a été publié à Paris une autre édition de cette traduction; elle est intitulée : *l'Art de toucher le clavecin selon la manière perfectionnée des modernes; divisé en deux parties : la première contenant différents exemples pour le doigter du clavecin; la seconde, douze leçons pour l'exercice des deux mains;* Paris, Naderman, in-fol. obl., gravé (sans date). Lustig (*voyez* ce nom), a fait aussi une traduction hollandaise de ce livre, avec de bonnes notes. L'ouvrage de Marpurg contient d'excellentes observations générales; il devrait être plus connu des maîtres, qui y puiseraient des principes féconds pour une bonne méthode d'enseignement. 3° *Handbuch von dem Generalbasse und der Composition mit 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 und mehrer Stimmen, nebst einem vorlaüfigen kurzen Begriff der Lehre vom Generalbasse für Anfænger* (Manuel de la basse continue et de la composition, à 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 et un plus grand nombre de voix, avec une idée abrégée de la science de la basse continue pour les commençants); Berlin, 1755, in-4° de soixante-dix pages, avec huit planches d'exemples. Ce premier jet d'un grand travail de Marpurg concernant l'harmonie fut réimprimé l'année suivante à Berlin, comme première partie du grand manuel, dont la deuxième partie fut publiée en 1757, et la troisième et dernière en 1758. Un supplément aux trois parties a paru ensuite sous ce titre : *Anhang zum Handbuche bey dem Generalbasse und der Composition;* Berlin, 1760, in-4°. Le nombre total des pages des trois parties et du supplément est de trois cent quarante et une, et celui des planches, trente-sept. Une deuxième édition de tout l'ouvrage, augmentée en quelques parties, mais où Marpurg a supprimé l'idée abrégée de la basse continue, qui formait onze pages dans la première édition, a été publiée à Berlin en 1762, in-4°. Une traduction française de ce livre a été placée dans la deuxième partie du *Nouveau Manuel complet de musique vocale et instrumentale* de Choron et Ad. de Lafage (Paris, 1836-1838). On a aussi traduit en langue suédoise l'introduction de la première édition; cette traduction a pour titre : *Kort begrep om Generalbassen;* Stockholm, 1782, in-4°, avec deux planches. Le système d'harmonie de Marpurg, sous le rapport de la génération des accords, est une modification de celui de Rameau : j'en ai indiqué les inconvénients dans un article critique de la *Gazette musicale de Paris* (sixième année, 1839, n° 20). Je ne répéterai point ici ce que j'en ai dit; on pourra consulter cet article où les considérations de théorie sont développées. 4° *Abhandlung von der Fuge nach den Grundsætzen und Exempeln der besten deutschen und auslændischen Meister entworfen* (Traité de la fugue, rédigé d'après les principes et les exemples de meilleurs maîtres allemands et étrangers), première partie, Berlin, 1753; deuxième partie, *ibid.*, 1754, in-4°, avec cent vingt-deux planches d'exemples. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée à Leipsick, chez A. Kühnel, en 1806, un volume, gr. in-4° de texte et un volume in-folio oblong de planches. Marpurg a donné lui-même une traduction française de son livre, sous ce titre : *Traité de la fugue et du contrepoint, divisé en deux parties, accompagné de cent vingt-deux planches;* Berlin, 1756, in-4°. Cette traduction a été réimprimée à Paris, chez Imbault (sans date), in-fol. Choron l'a ensuite insérée dans ses *Principes de composition des écoles d'Italie* (Paris, 1808), en intercalant les exemples dans le texte; avantage qui rend cette édition préférable aux autres. Postérieurement, le même savant a donné place à cet ouvrage dans son *Nouveau Manuel de musique vocale et instrumentale.* Marpurg a particulièrement traité de la fugue, de l'imitation, des canons et du contrepoint dans le style instrumental. Il y a de bonnes observations de détail dans son livre, mais il n'a pas connu les vrais principes de l'imitation canonique, ni des deux parties les plus importantes de la fugue, qui sont : le sujet et la réponse. Les objets sont d'ailleurs disposés dans son livre en sens inverse de l'ordre naturel, car il ne traite des contrepoints doubles qu'après la fugue, dont les contre-sujets ne peuvent être établis que d'après le contrepoint

double à l'octave, et il place les canons après les contrepoints doubles, quoique ce genre de composition appartienne naturellement aux contrepoints non susceptibles de renversement. Choron, qui n'avait pas aperçu ce défaut radical d'ordre, l'a maintenu dans ses *Principes de composition*; mais il l'a corrigé, d'après mon *Traité du contrepoint et de la fugue*, dans son *Nouveau Manuel*. 5° *Anleitung zur Singcomposition* (Introduction à la composition du chant); Berlin, 1758, in-4° de deux cent six pages. Excellent ouvrage, supérieur à tout ce que l'on a fait sur le même sujet, et qui n'a pas eu le succès qu'il méritait. 6° *Anleitung zur Musik überhaupt und zur Singkunst bezonders, mit Uebungs Exempeln erlæutert und den berühmten Herren Musikdirectoren und Cantoren Deutschlands zugeignet* (Introduction à la musique en général, et à l'art du chant en particulier, etc.); Berlin, 1763, in-8° de cent soixante et onze pages. Cet ouvrage est divisé en trois parties dont la première traite des principes de l'art du chant; la seconde, des éléments de la musique, et la troisième renferme des exercices pour une, deux, trois et quatre voix. 7° *Anfangsgründe der theoretischen Musik* (Éléments de la musique théorique); Leipsick, Breitkopf, 1757, in-4° de cent soixante-seize pages. Cet ouvrage contient la théorie mathématique de la musique et traite du calcul des intervalles et du tempérament. 8° *Anfangsgründe der progressional figurlichen Zifferkalkuls* (Éléments du calcul des progressions arithmétique et géométrique applicables à la théorie de la musique); Berlin, 1774, gr. in-8° avec quarante-quatre planches gravées. 9° *Versuch über die musikalische Temperatur, nebst einem Anhang über den Rameau-und Kirnbergerschen Grundbass, und vier Tabellen* (Essai sur le tempérament musical, suivi d'un supplément sur la basse fondamentale de Rameau et de Kirnberger, avec quatre planches); Breslau, 1776, in-8° de trois cent dix-neuf pages. Cet ouvrage n'est pas, comme on pourrait le croire, un remaniement du précédent. La manière y est traitée d'une manière plus générale et plus philosophique. 10° *Neue Methode, allerlei Arten vom Temperaturen dem Claviere aus bequemste mitzutheilen, etc.* (Nouvelle méthode pour concilier les divers systèmes de tempérament dans l'accord du clavecin); Berlin, 1779, in-4° de quatre cents pages. Une deuxième édition de cette méthode, purement pratique, a été publiée à Berlin, en 1790, in-4°.

Ouvrages historiques et critiques. 11° *Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsætze der alten und neuen Musik* (Introduction critique à l'histoire et à la connaissance de la musique ancienne et moderne); Berlin, 1759, in-4° de deux cent quarante-six pages, non compris la préface et la table, avec huit planches. Ce livre a pour objet principal d'examiner la question : Si les Grecs ont connu l'harmonie. Marpurg y a fait preuve d'érudition et de saine critique. 12° *Legende einiger Musikheiligen. Ein Nachtrag zu den musikalischen Almanachen und Taschenbüchern jetziger Zeit von Simon Metaphrastes den jüngern* (Légendes de quelques saints. Suite aux almanachs musicaux et aux livres de poche de l'époque actuelle, par Simon Métaphrastes le jeune); Cologne, Pierre Hammer, 1786, in-8° de trois cent trente et une pages, avec deux planches de musique. Ce livre, qui n'a point de nom d'auteur, est attribué à Marpurg. On y trouve un grand nombre d'anecdotes sur des musiciens célèbres. 13° *Der kritische Musikus an der Spree* (Le Musicien critique de la Sprée); Berlin, 1750, in-4° de quatre cent six pages avec cinq planches. Cet écrit est le premier journal de musique publié par Marpurg. Il lui a donné le nom de *Musicien critique de la Sprée* pour le distinguer du *Kritischer Musicus*, autre journal critique de musique publié par Scheibe (*voyez* ce nom), à Hambourg, douze ans auparavant. L'écrit de Marpurg a paru sous la forme d'une publication hebdomadaire, en cinquante numéros d'une feuille. Marpurg fut attaqué, à l'occasion de cet écrit, par un musicien de Berlin qui se cacha sous le pseudonyme de *Flavio Anicio Olibrio* (*voyez* ce nom). Il répondit avec plus d'humeur que d'esprit à cette attaque, dans les numéros 4, 5 et suivants du *Musicien critique*; mais ses réponses lui attirèrent des censures plus sévères, dans un autre écrit signé du même pseudonyme. Il parut aussi une critique de la prédilection manifestée par Marpurg pour la musique française, dans le numéro 37 des *Freye Urtheile und Nachrichten* (12 mai 1750) de Hambourg; mais un musicien anonyme de Halberstadt prit la défense de Marpurg, dans un écrit intitulé : *Gedanken über die Welschen Tonkunstler* (Idées sur les musiciens Welches); Halberstadt, 1751, in-4° de vingt-trois pages. 14° *Historisch-kritische-Beytræge zur aufnahme der Musik* (Notices historiques et critiques pour servir au progrès de la musique); Berlin,

1754-1762, cinq volumes in-8°, composés chacun de six numéros de plusieurs feuilles, publiés à des époques irrégulières. Ces deux recueils renferment des recherches curieuses sur plusieurs points historiques, et de très-bonnes critiques de divers ouvrages relatifs à la musique. 15° *Kritische Briefe über die Tonkunst, mit kleinen Clavierstücken und Singoden begleitet von musikalischer Gesellschaft in Berlin* (Lettres critiques sur la musique, etc.); Berlin, 1759-1764, deux volumes in-4°. Chaque volume est divisé en quatre parties, et chaque partie renferme seize numéros d'une feuille d'impression, qui paraissaient chaque semaine. Ces lettres, dont la publication commença le 23 juin 1759 et finit le 15 janvier 1763, renferment une multitude de renseignements et d'intéressantes discussions sur toutes les parties de la musique considérée comme art et comme science. Quelques-unes sont adressées à des musiciens célèbres, tels que Ch.-Ph. Emmanuel Bach, son frère Friedmann, Kirnberger, Riepel, Agricola et d'autres.

Marpurg eut une discussion sur la théorie de l'harmonie exposée par Sorge (voyez ce nom) dans son *Compendium harmonicum*. Dans cet ouvrage, Sorge avait fait une critique de quelques principes du savant musicien de Berlin; Marpurg se vengea en faisant réimprimer l'ouvrage de son adversaire avec de savantes remarques, où l'aménité de son caractère s'est un peu démentie. L'ouvrage a pour titre : 16° *Herrn Georg. Andreas Sorgens Anleitung zum Generalbass und zur Composition. Mit Anmerkungen, etc.* (Instruction sur l'harmonie et la composition de M. Georges-André Sorge, avec des remarques, etc.); l'épigraphe du livre est celle-ci : *Vous l'avez voulu, George Dandin, vous l'avez voulu;* Berlin, Lange, 1760, in-4° de cent cinquante deux pages. Marpurg revint encore plus tard sur cette discussion dans le cinquième volume de ses notices historiques (p. 131-202, 265-285) (voyez SORGE). On doit à ce savant une traduction allemande des Éléments de musique de d'Alembert, intitulée : *Systematische Einleitung in der musikalische Setzkunst nach des Lehrsätzen des Herrn Rameau. Mit Anmerkungen, etc.*, Leipsick, Breitkopf, 1757, in-4° de cent trente-six pages. Les remarques du traducteur commencent à la page 119. Lorsque Gerber visita Marpurg à Berlin, en 1795, celui-ci était occupé de la rédaction d'une histoire de l'orgue, que la mort ne lui a pas permis d'achever. Sa veuve envoya à l'auteur du *Lexique des musiciens* tous ses papiers et les dessins relatifs à cet ouvrage. Ils appartiennent maintenant à la Société impériale de Vienne pour les progrès de la musique.

Comme compositeur ou comme éditeur, Marpurg a publié : 1° *Kyrie cum Gloria, Sanctus et Agnus, quatuor vocum, violinis, violis et organo, in partitura;* Berlin, 1758, in 4°. 2° *Neue Lieder zum Singen beym Clavier* (Nouvelles chansons avec clavecin); Berlin, 1756, in-4°. 3° *Geistliche, moralische und weltliche Oden, mit Klavier* (Odes spirituelles, morales et mondaines avec accompagnement de clavecin); Berlin, 1758, petit in-fol. On en connaît cinq recueils sous son nom. 4° *Sei sonate per il cembalo*; Nuremberg, 1756. 5° *Klavierstüke für Anfænger und Geübtere mit einem practischen Unterricht* (Pièces de clavecin pour les commençants et les élèves plus instruits, avec une instruction pratique), trois suites; Berlin, 1762. 6° *Fughe e capricci per il clavicembalo e per l'organo;* Berlin, 1777. 7° *Raccolta delle più nuove composizioni di clavicembalo per l'anno 1756; e Raccolta 2° per l'anno 1757;* Nuremberg. Marpurg n'est que l'éditeur de ce dernier ouvrage, ainsi que d'un recueil de fugues de Graun, de Kirnberger, et d'autres savants musiciens allemands; ce recueil a pour titre : *Fugen Sammlung, etc.*, première partie; Berlin, 1758. Il en avait promis la suite avec l'analyse : mais rien de tout cela n'a paru.

Le portrait de Marpurg se trouve au commencement de son *Introduction critique à l'histoire de la musique*, et en tête de la neuvième année de la *Gazette musicale de Leipsick.*

MARQUE (CHARLES-AUGUSTE), d'abord amateur, puis professeur de musique à Paris, naquit à Amiens en 1773. Il y vivait encore en 1827, mais il est mort peu de temps après. Il s'est fait connaître par quelques jolies romances, parmi lesquelles on remarque *L'Absence*, *l'Origine de la troisième Grâce*, *Malvina*, et la chansonnette *Voilà le plaisir, mesdames*. Tous ces morceaux ont été gravés chez Naderman.

MARQUE (PIERRE), violoniste et compositeur de musique de danse, est né à Paris, le 26 janvier 1781. Fils d'un amateur de musique qui jouissait d'une certaine aisance, mais qui fut ruiné par les suites de la révolution de 1789, le petit Marque commença l'étude du violon à l'âge de trois ans; à cinq ans, il

jouait déjà de petits morceaux avec une justesse d'intonation qui causait autant d'étonnement que de plaisir aux témoins de son habileté précoce. En 1789, le chevalier de Saint-Georges l'entendit à Versailles et fut si charmé par l'organisation de cet enfant, qu'il offrit à son père de l'adopter comme son propre fils et lui promit d'en faire un artiste de talent. Cette proposition fut rejetée, ce qui, toutefois, n'empêcha pas que Saint-Georges n'entreprît l'éducation musicale de Pierre Marque. Engagé dans des intrigues politiques en 1791, et forcé de s'éloigner momentanément de Paris, il confia son élève aux soins de Navoigille (voyez ce nom), qui lui donna des leçons jusqu'à la fin de 1792. Dans l'année suivante, Pierre Marque fut admis, par une protection spéciale, dans l'*École des enfants des défenseurs de la patrie*, quoique son père n'eût jamais été militaire. Quelques mois après, l'école fut transférée à Liancourt, dans le château du duc de Larochefoucault. Marque y tomba dangereusement malade, et l'on fut obligé de l'envoyer à l'hospice de Beauvais, où il se rétablit. Rentré à l'école de Liancourt, il y eut une rechute et obtint un congé pour retourner à Paris près de sa famille. Il retrouva dans cette ville son ancien maître Navoigille qui, connaissant la détresse des parents de son élève, et considérant la difficulté de lui procurer alors une occupation lucrative pour son talent, lui donna le conseil de cultiver la musique de danse. Cet avis, adopté par le jeune artiste, eut des résultats avantageux. Marque put alors venir au secours de sa famille. A vingt-deux ans, il était recherché comme chef d'orchestre de bal, et les recueils de contredanses qu'il publiait obtenaient des succès de vogue. Sous l'empire, il eut un rival dangereux dans Julien Clarchies; mais la restauration lui fut favorable, à cause de ses opinions royalistes bien connues, et l'aristocratie de cette époque accorda presque toujours la préférence à Pierre Marque pour la direction de ses bals. Cependant la danse n'avait pas fait perdre à cet artiste le goût de la musique sérieuse : il avait une passion véritable pour les quatuors et quintettes de Boccherini, dans lesquels il faisait sa partie avec talent. Il a publié des duos pour violon et alto, et des études remarquables pour ce dernier instrument, dont il jouait avec sentiment et délicatesse. En 1832, Musard, qui estimait Pierre Marque, l'attacha aux concerts des Champs-Élysées fondés par Masson de Puyneuf, en qualité de chef des seconds violons. Retiré de la vie active depuis 1848, il a joui depuis lors d'un repos et d'une indépendance acquis dans une carrière laborieuse et par des habitudes d'économie. Au moment où cette notice est écrite (1861), il est âgé de quatre-vingts ans. On a publié de sa composition environ vingt-cinq recueils de contredanses pour l'orchestre, en quatuor et pour le piano.

MARQUET (François-Nicolas), médecin et botaniste, né à Nancy en 1687, termina sa carrière à l'âge de soixante-douze ans, le 29 mai 1759. On a de lui un ouvrage plus curieux qu'instructif, sous le titre de *Méthode pour apprendre, par les notes de la musique, à connaître le pouls de l'homme, et les changements qui lui arrivent, depuis sa naissance jusqu'à sa mort*; in-4°, Nancy, 1747. Buchoz, gendre de Marquet, a donné une nouvelle édition de ce livre; Paris, 1808, in-12.

MARQUEZ (Antoine **LESBIO**), maître de chapelle du roi de Portugal, naquit à Lisbonne vers 1660. Littérateur instruit, poëte et musicien savant, il obtint, en 1698, la place de maître de la chapelle royale, et mourut le 1er novembre 1709. Un seul ouvrage de sa composition a été imprimé; il a pour titre : *Vilhancicos que se cantaraõ ne Igreja de N. Senhore de Nazareth das religiosos descalças de S. Bernardo em as Matinas e Festa do glorioso S. Gonçala* (Vilhancicos qui ont été chantés à l'église Jésus de Nazareth des religieux déchaussés de Saint-Bernard, aux matines de la fête du glorieux saint Gonsalve); Lisbonne, Michel Manescal, 1708, in-4°. On conservait autrefois dans la Bibliothèque royale de Lisbonne des messes, *Magnificat, Miserere*, répons, etc., en manuscrit, composés par Marquez. Ces productions jouissaient de beaucoup d'estime.

MARS (J. DE), organiste à l'église cathédrale de Vannes, connu sous le nom de **MARS LE CADET**, était célèbre vers 1750 par son habileté à jouer de l'orgue et du clavecin. On a de lui un livre de pièces d'orgue, gravé à Paris, en 1747. Sa fille, Henriette-Louise de Mars, était fort habile sur le clavecin; elle a publié, en 1752, à l'âge de quinze ans, deux cantatilles qui ont eu de la vogue.

MARSALO (Pierre-Marie), compositeur sicilien, vécut dans les dernières années du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Il est auteur de quatre livres de madrigaux à cinq voix qui ont été publiés à Venise, chez Vincenti. Le quatrième livre a paru en 1609, chez cet éditeur.

MARSAND (le P. Anselme), religieux bénédictin au monastère de Saint-Michel, à Murano, près de Venise, naquit en 1769, dans cette ville, où son père était banquier. Élève de Furnaletto, il acquit sous la direction de ce maître une profonde connaissance du contrepoint, et fut un des plus savants musiciens de l'école vénitienne, dans les derniers temps de la musique classique. En 1828, il succéda à Antoine Calegari dans la place de maître de chapelle de Saint-Antoine, à Padoue. Il est mort dans cette situation, le 4 janvier 1841. Le P. Marsand s'est fait connaître par un grand nombre de compositions pour l'église, parmi lesquelles on remarque des psaumes, des messes, des hymnes, des motets et des pièces d'orgue, outre beaucoup de morceaux détachés à deux, trois ou quatre voix, avec instruments ou sans accompagnement, soit pour la chambre, soit pour des circonstances particulières. On m'a dit à Venise, en 1850, que le nombre des ouvrages de ce maître est de plus de *six cents.* Il en écrivit quarante pendant l'exercice de ses fonctions à l'église du *Saint* (*il Santo*), à Padoue. Ce fut le P. Marsand qu'on chargea d'écrire le *Veni Creator* à quatre voix, pour l'élection du pape Pie VII. On lui demanda aussi un *Te Deum* qui fut chanté dans l'église Saint-Grégoire, à Rome, à l'occasion de l'élection du pape Grégoire XVI. Parmi ses messes, on en distingue une solennelle qu'il a écrite pour l'église Saint-Michel, de Murano, et deux autres, la première à quatre voix, l'autre à six, en deux chœurs, composée pour l'église de *S.-Geminiano*, de Venise, dont il fut maître de chapelle pendant plusieurs années. On n'a publié de ce maître que le psaume *Exaltabo te Domine* en double canon, qui a paru à la lithographie musicale de Barozzi, à Venise, et qui a été l'objet de critiques assez dures dans *la Cicala*, de Venise (1838), et dans *le Figaro*, de Milan, dans la même année. Les auteurs de ces critiques étaient les professeurs de musique Pascal Negri et Pierre Tonazzi. Marsand répondit par un article inséré dans la *Gazette privilégiée de Venise;* mais, ainsi qu'il était facile de le prévoir, cette réponse lui attira de nouvelles attaques. Il a réuni toutes les critiques, ainsi que ses réponses, dans une brochure qui a pour titre : *Marsand sopra gli articoli nei* n. 4 *ed* 11 *della* Cicala, *di Venezia*, e 70 *del* Figaro, *di Milano*, *nel corrente* 1838, *usciti contro il suo salmo a doppio canone* Exaltabo te Domine. *Coll' aggiunta d'un saggio dei commenti che si potrebbero fare agli articoli stessi, compilato da alcuni teorico-pratici amatori della verità ;* Venise, Andreola, 1838, in-8° de soixante et une pages. Le P. Marsand a corrigé les épreuves de la grande édition des psaumes de Marcello, publiée à Venise, en 1803, chez Sébastien Valle, en huit volumes in-fol.

MARSCHALL (Samuel), né à Tournay, dans le Hainaut, en 1557, fut en dernier lieu notaire, musicien de l'Université de Bâle, et organiste de cette ville, où il vivait encore en 1627, à l'âge de soixante-dix ans. Né dans l'église catholique, il avait abjuré sa foi et s'était fait protestant. On connaît de sa composition : 1° *Der gantze Psalter H. Ambrosii Lobwassers mit 4 Stimmen* (Tout le psautier de Lobwasser, à quatre voix); Leipsick, 1594; Bâle, 1608, in-12. 2° *Psalmen Davids, Kirchengesang und geistliche Lieder vom Dr. M. Luthers, etc., mit 4 Stimmen;* Bâle, Kœnig, 1606, in-12.

Balduanus cite aussi Marschall (*Biblioth. philosoph.*, p. 181) comme auteur d'un traité élémentaire de musique, intitulé : *Porta musices, das ist Einfuhrung zu der edlen Kunst Musica, mit einem kurtzen Bericht und Anleitung zu der violen, etc.* (Introduction au noble art de la musique, avec un court avertissement pour apprendre à jouer de la viole, etc.); Bâle, 1592, in-4°.

MARSCHNER (Henri), compositeur dramatique, est né le 16 août 1795, à Zittau, dans la haute Lusace. Ses heureuses dispositions pour la musique se manifestèrent dès ses premières années. Sa mémoire était si bonne et sa conception si prompte, qu'il retenait sans peine les airs les plus difficiles. Lorsqu'il eut atteint l'âge de six ans, on lui donna un maître de piano; mais ses progrès furent si rapides, qu'après six mois de leçons, il était plus habile que son professeur. Il en fut de même d'un second, puis d'un troisième; après quoi, son père n'étant pas assez riche pour payer le meilleur maître de la ville, les leçons furent interrompues pendant un an. Ce fut alors qu'il entra dans le chœur des enfants du Gymnase, où il occupa bientôt la place de chanteur solo, à cause de son habileté dans la lecture, et de sa jolie voix de soprano. A cette époque, ce chœur était placé sous la direction de Fr. Schneider, devenu célèbre depuis lors par la composition de ses oratorios. L'organiste de Bautzen ayant entendu le jeune artiste dans un concert, lui offrit un engagement pour entrer dans le chœur de son église : l'es-

poir d'étudier l'harmonie en même temps que le chant, lui fit accepter cette proposition; mais son attente fut trompée. Bergt, chantre de Bautzen, repoussant toujours les sollicitations de Marschner pour qu'il lui donnât des leçons de basse continue, ne lui enseignait que le grec et le latin. Le séjour de Bautzen devint dès lors désagréable au jeune musicien qui retourna à Zittau, plus pauvre qu'auparavant, car il avait perdu sa voix de soprano, et avec elle ses moyens d'existence. Blessé de son brusque départ pour Bautzen, le directeur de la musique de l'église ne voulut plus le recevoir au nombre de ses élèves, et Marschner fut obligé de développer sans guide ce goût de la composition qui le tourmentait depuis son enfance. Dans ses heures de loisir, il écrivait tout ce qui lui venait à la tête. Chansons, motets, musique de piano, il abordait tous les genres, ne s'instruisant que par ses propres fautes. Une troupe de danseurs, qui vint à Zittau, lui fournit même l'occasion de composer un ballet, dont le titre était *la Fière Paysanne*. Le jour de la répétition, le jeune compositeur, caché dans un coin obscur du théâtre, observait de loin l'effet de l'instrumentation, dont il n'avait pas les premières notions, et qu'il n'avait faite que d'instinct. L'ouverture, espèce de valse, allait assez bien, lorsque tout à coup l'orchestre s'arrêta. Les cors, dont Marschner ignorait la portée, devaient entonner des notes qui n'existent pas dans l'instrument. Persuadé qu'il y avait des fautes de copie, on examina la partition, et les mêmes fautes s'y retrouvèrent. Alors ce fut à qui se divertirait aux dépens du pauvre artiste. L'émotion de Marschner avait été jusqu'à la fièvre, au commencement de la répétition; mais quand il entendit ces railleries, sa douleur fut si vive, qu'il s'évanouit. Reconduit chez lui, il y fut retenu six semaines par une maladie grave. Pendant ce temps, la troupe de danseurs quitta Zittau, et Marschner n'entendit jamais *la Fière Paysanne*, ouvrage dont cette troupe profita longtemps. Il écrivit cependant encore pour cette même société deux autres ballets dans lesquels il eut soin d'éviter les fautes précédemment faites dans l'emploi des instruments. En 1812, Hering, connu par plusieurs bons ouvrages sur la musique, arriva à Zittau, et fit tout ce qui dépendit de lui pour procurer à Marschner les moyens de s'instruire. Malheureusement, ce dernier ne put profiter longtemps de ses leçons, diverses circonstances l'ayant obligé de se rendre à Prague. Ce fut dans cette ville qu'il se lia avec Tomascheck, distingué comme professeur et comme compositeur, et dont les conseils lui furent profitables. Weber dirigeait alors l'orchestre de l'excellent Opéra de Prague; trop occupé pour suivre l'éducation du jeune Marschner, il lui sacrifia cependant le peu d'instants dont il pouvait disposer. A l'expiration de l'armistice, sa qualité de Saxon obligea Marschner à quitter Prague; il revint à Zittau, d'où il partit bientôt pour aller, suivant le désir de son père, étudier le droit à Leipsick. L'amour de la musique n'en était pas moins le goût dominant du jeune artiste. L'excellent maître Schicht s'intéressa à ses progrès, et c'est à ce compositeur qu'il est redevable de la plus grande partie de ce qu'il sait. Il composa sous sa direction plusieurs motets; mais son penchant l'entraînait à travailler pour le théâtre. A défaut de livret, il essaya ses forces sur une traduction du *Titus*, de Métastase. Cet ouvrage, quoique entièrement achevé, est cependant resté inconnu. Un concert que Marschner donna à Carlsbad, pendant l'été de 1815, lui fit faire la connaissance de plusieurs personnages distingués de la Hongrie et de l'Autriche, et principalement celle de M. le comte Thadée Amadée. La protection de ce seigneur lui procura assez d'élèves pour qu'il pût jouir d'une existence aisée, tout en lui laissant assez de loisir pour se livrer à l'étude. Les relations qu'il eut à cette époque avec Beethoven, Kozeluch et le professeur Klein, de Presbourg, lui furent d'une grande utilité. D'après les conseils de Beethoven, Marschner composa un grand nombre de motets, de sonates, de symphonies, etc., afin d'acquérir plus d'habileté dans l'art d'écrire. En 1816, il composa le petit opéra *der Kiffhauser Berg* (la Montagne de Kiffhaus) qui eut du succès sur plusieurs théâtres en Autriche. L'année suivante, on représenta à Dresde son opéra de *Henri IV et d'Aubigné*, ouvrage en trois actes, qui, malgré le grand nombre de fautes qu'il renferme, fut cependant bien accueilli du public. Ce fut vers la même époque qu'on représenta à Presbourg son *Saidar*, opéra en trois actes, qui réussit également. Marschner eut l'immense avantage d'entendre souvent ses ouvrages et de pouvoir éviter, dans ses nouveaux essais, les fautes où il était tombé. Malheureusement il n'y a pas en Allemagne d'institutions qui procurent aux jeunes compositeurs le même avantage; très-rarement les directions de théâtre ont du goût pour les nouveautés, et peu d'artistes ont des protections assez puissantes pour vaincre les

préventions des entrepreneurs contre des noms peu connus.

En 1821, Marschner retourna en Saxe, et choisit Dresde pour sa résidence. A la même époque, Tieck mit sur la scène le drame intitulé *le Prince de Hombourg*, et désira à cet effet une musique particulière pour l'introduction et les entr'actes. L'intendant général, M. de Konneritz, en chargea Marschner; celui-ci réussit et eut l'approbation de Tieck et de Weber. Ce fut en 1822 qu'il acheva son grand opéra de *Lucrèce*. Dans la même année, il composa la musique de l'opéra de F. Kind, *la Belle Ella*. Cette pièce fut assez mal accueillie à Francfort, où d'ailleurs l'exécution fut médiocre. A Berlin, où elle devait être représentée, diverses circonstances l'éloignèrent longtemps de la scène. Enfin, à Munich, le théâtre fut détruit par un incendie quelques jours avant la représentation. Plusieurs morceaux de cet ouvrage, que l'on peut considérer comme un des meilleurs de son auteur, eurent un grand succès dans les concerts. Son opéra d'*Ali-Baba* n'eut pas un meilleur sort que les autres au théâtre. Ce poëme, qu'il préféra à celui des *Galériens*, fut mal reçu du public. Malgré toutes ces contrariétés, Marschner ne perdit pas courage; à chaque nouvelle production, il se sentait plus de facilité à rendre ses idées, à introduire dans ses ouvrages plus d'effets dramatiques et à mieux observer les convenances de la scène.

L'idée d'un genre de musique moins sévère que celui des drames en usage sur les théâtres allemands, mais plus vigoureux que celui des simples opérettes, qui ne sont guère que des vaudevilles, occupa quelque temps Marschner, qui en donna le modèle dans son *Voleur de bois* (der Holzdieb), dont les paroles étaient de F. Kind. Marschner destinait cette pièce, et d'autres qu'il voulait écrire dans le même genre, à des théâtres de société, afin de développer le goût de la musique dramatique allemande dans sa nation, et de diminuer l'influence des traductions d'opéras étrangers. Il fit à cet égard un appel aux poëtes et musiciens allemands dans l'amanach musical intitulé *Polyhymnie*, où fut insérée la partition du *Voleur de bois*, réduite pour le piano; mais cet appel ne fut pas entendu. Cependant, ce joli ouvrage, où l'on trouve plusieurs morceaux d'un très-bon goût, obtint beaucoup de succès sur plusieurs théâtres d'amateurs et de petites villes. Peut-être Marschner ne se serait-il pas laissé rebuter par l'indifférence de ses collègues, si ses occupations multipliées lui avaient laissé le temps de continuer son entreprise. En effet, directeur de la musique de l'Opéra allemand et italien, conjointement avec Weber et Morlacchi, depuis 1825, il était souvent chargé de tout le travail, par suite des absences ou des indispositions fréquentes de ses collègues. Ses relations avec ces deux derniers furent toujours amicales. Cependant Weber, après ses grands succès, se refroidit un peu à l'égard de Marschner; leur différence d'opinion sur la nouvelle musique italienne, particulièrement sur Rossini, était une des des causes de ce refroidissement. D'ailleurs, Marschner ayant préféré la place de directeur de musique de Dresde à une autre qu'on lui avait offerte à Amsterdam, Weber se vit contrarié dans le projet qu'il avait formé de faire venir à Dresde son ami Gansbacher.

Les grands succès des œuvres de Rossini déterminèrent Marschner à donner dans ses propres ouvrages un libre cours à la mélodie, et à attacher moins de prix à un travail compliqué d'harmonie et de contrepoint. Néanmoins, il ne traitait pas l'harmonie en subordonnée, parce que, d'après sa manière de voir, la mélodie et l'harmonie doivent être unies constamment. En outre, il s'efforçait, dans ses ouvrages dramatiques, même dans ceux qui sont sans paroles, de présenter à l'auditeur, au moins d'une manière générale, non-seulement le sentiment à exprimer, mais aussi le caractère des personnages chantants. On voit, par les derniers ouvrages de Marschner, *le Vampire* et *le Templier*, jusqu'à quel point ce compositeur a atteint le but qu'il s'était proposé. Malgré d'incontestables défauts, il est certain qu'on trouve dans ces deux opéras des mélodies originales, bien appropriées au caractère des personnages et à la situation dramatique.

En 1826, Marschner épousa mademoiselle Marianne Wohlbruck, cantatrice bien connue, et se lia avec Wohlbruck, son frère. Dans la première entrevue qu'ils eurent ensemble, ils s'entretinrent du sujet du *Vampire*. Cette remarque est nécessaire pour réfuter le reproche fait à Marschner par la *Gazette musicale de Berlin* d'avoir travaillé sur un sujet déjà choisi par Lindpaintner, son ami; l'ouvrage de Marschner fut, au contraire, annoncé le premier par les feuilles publiques, et ce fut postérieurement que la *Gazette musicale de Leipsick* fit mention de celui de Lindpaintner.

Au mois de juin 1826, époque de la mort de Weber, Marschner eut dans ses fonctions une grande augmentation de travail, et, n'ayant

pu obtenir de succéder à ce compositeur dans l'emploi de premier directeur de la musique de l'Opéra de Dresde, il donna sa démission de ses autres emplois.

Au mois d'août 1826, il se rendit à Berlin, où madame Marschner obtint de brillants succès sur le théâtre de la cour; ils y reçurent tous deux, de la part des artistes de la capitale, l'accueil le plus honorable. Le souhait général était de voir Marschner prêter son secours au théâtre de Kœnigstadt en composant plusieurs opéras comiques; mais les circonstances ne lui permirent pas d'accéder à cette proposition. Les époux quittèrent Berlin pour visiter Breslau, Posen, Kœnigsberg et Dantzick; ce fut dans cette dernière ville que Marschner reçut le premier acte du *Vampire*, auquel il travailla immédiatement. Au mois de mars 1827, il revint à Berlin; mais la nécessité de s'entretenir avec l'auteur du *Vampire*, sur quelques détails, le détermina à se rendre à Magdebourg et à y séjourner jusqu'à ce que tout ce qui concernait l'opéra fût arrêté. Au mois de juin de la même année, il entreprit un nouveau voyage. A Brunswick, il reçut une lettre de Kustner, alors directeur du théâtre de Leipsick, qui offrait à madame Marschner un engagement pour les premiers rôles. Les conditions étant de nature à être acceptées, Marschner et sa femme se rendirent à Leipsick, où ils arrivèrent le 12 août 1827. Au mois de décembre de la même année, *le Vampire* fut terminé : la première représentation fut donnée le 28 mars 1828. Un beau succès couronna cette composition. Rappelés sur la scène après la représentation, le compositeur et les acteurs furent accueillis avec enthousiasme. La renommée de cet opéra s'étendit rapidement; tel fut, dit-on, l'empressement des théâtres de l'Allemagne à monter cet ouvrage, que les copistes ne pouvaient satisfaire à toutes les demandes de partitions. Beaucoup de morceaux du *Vampire* devinrent populaires. Cependant le comte de Gallenberg, entrepreneur du théâtre de l'Opéra allemand de Vienne, ne put obtenir de la direction de la police la permission de le faire jouer, quoiqu'il eût déjà été donné à Prague et à Pesth. La direction du théâtre de Berlin, qui avait pris des engagements pour *le Vampire* de Lindpaintner, ne put faire jouer celui de Marschner. Une traduction anglaise de ce dernier fut jouée à Londres avec un brillant succès. Il était aussi destiné à paraître à Paris, en 1830; mais l'acteur qui devait être chargé du rôle principal fut si mal accueilli dans le *Faust* de Spohr, qu'on n'osa l'en charger. Il a été fait aussi une traduction du *Vampire* en polonais.

En 1828, Marschner avait commencé à écrire *le Templier et la Juive;* mais il ne l'acheva qu'au mois d'août de l'année suivante. Le brillant succès qu'avait obtenu *le Vampire*, décida le directeur du théâtre de l'Opéra anglais à offrir à Marschner cinq cents livres sterling pour composer un opéra sur des paroles anglaises, et cent livres pour diriger les cinq premières représentations, sous la condition que l'ouvrage resterait la propriété du compositeur sur le continent. Ce marché conclu; Marschner se mit avec ardeur à étudier la langue anglaise. Déjà, au mois de février 1830, il était assez avancé dans cette nouvelle composition pour se préparer au voyage, lorsque la nouvelle de l'incendie du théâtre lui parvint. Le changement que cette circonstance faisait éprouver à sa destination détermina Wohlbruck à lui écrire une pièce nouvelle, intitulée : *la Fiancée du Fauconnier*. Marschner s'occupa immédiatement de cet ouvrage, qui fut achevé au mois de novembre 1830, malgré le voyage qu'il avait fait à Berlin pour la mise en scène du *Templier*. *La Fiancée* a été représentée pour la première fois à Leipsick, en 1832.

Au mois de septembre 1830, ce compositeur fut appelé à Hanovre en qualité de maître de chapelle du roi. Il s'est rendu en cette ville au mois de décembre. Ce fut alors qu'il commença son opéra *le Château au pied du mont Etna;* mais à peine s'en était-il occupé, qu'il reçut le poëme de Ed. Devrient, *Hans Heiling*. Le sujet de cet ouvrage le séduisit si bien, qu'il y travailla immédiatement. Dans une lettre que Marschner écrivit alors, il s'exprimait ainsi : « Si l'on pouvait composer un « opéra d'un seul trait, je l'eusse fait, tant « j'étais inspiré par cet ouvrage, que je con« çus tout d'un jet. » Malgré ses nombreuses occupations et une assez grave maladie, cet opéra fut terminé au mois de juillet 1832 et représenté le 24 mai 1833, sous la direction de son auteur. Il obtint du public l'accueil le plus favorable. Le sort du *Château au pied du mont Etna* fut moins heureux en 1836. Un nouvel opéra que Marschner fit représenter à Berlin en 1838 ne réussit pas mieux. Cet ouvrage avait pour titre *der Falkners Braut* (la Fiancée du Fauconnier). Fixé à Hanovre dans une position agréable, Marschner fut occupé par la cour à écrire des cantates de fêtes, des symphonies et d'autres morceaux de cir-

constance. Pendant les premières années, il suspendit ses travaux dramatiques. Ce ne fut qu'en 1844 qu'il fit représenter au Théâtre-Royal de Hanovre son grand opéra intitulé *Adolphe de Nassau*, considéré comme une de ses meilleurs productions, et qui fut aussi représenté avec succès à Dresde, à Hambourg et à Breslau.

Je vis Marschner à Hanovre en 1849 et trouvai en lui un homme aimable et bienveillant. Il était alors satisfait de sa situation; mais plus tard il éprouva des désagréments par la fâcheuse influence d'un chanteur du théâtre de la Cour, et demanda sa retraite, qui lui fut accordée avec une pension. Marschner avait pris la résolution de se fixer à Paris; il y avait fait un voyage pour préparer son établissement, lorsqu'il mourut après une courte maladie, à Hanovre, dans la nuit du 14 au 15 décembre 1861, à l'âge de soixante-six ans.

Cet artiste fut un des hommes les plus remarquables parmi les compositeurs allemands de son temps. On ne peut lui refuser le mérite d'être un des successeurs de Weber qui ont montré le plus de sentiment dramatique dans leurs ouvrages. Il ne réussit pas seulement dans le drame sérieux : on peut même assurer qu'il est du très-petit nombre des compositeurs allemands qui ne tombent pas dans le trivial en traitant le genre comique. Ses mélodies sont expressives; mais sa manière d'écrire est négligée, et souvent il abuse de l'emploi des transitions. Nonobstant cette critique, l'auteur du *Vampire*, du *Templier* et de *Hans Heiling*, ne laissera point un nom vulgaire dans l'histoire de l'art. Si ses dernières années ont compté moins de succès que les autres, il en faut accuser les mauvaises pièces qu'il a mises en musique. En général, les drames allemands destinés à la musique sont au-dessous du médiocre.

Marschner s'est fait connaître en Allemagne comme compositeur de musique instrumentale par environ cinquante œuvres pour le piano. Ses ouvrages publiés sont : 1° *Der Holzdieb* (le Voleur de bois), en partition réduite pour le piano, dans la *Polyhymnie*; Leipsick, Hartmann. Il y en a une nouvelle édition publiée à Glogau, chez Heymann. 2° Ouverture et entr'actes du drame *le Prince de Hombourg*, à grand orchestre. Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 3° Ouverture et airs du drame *La belle Ella*, en partition réduite pour le piano; Leipsick, Hofmeister. 4° *Le Vampire*, opéra en trois actes; *idem*, *ibid*. On a publié l'ouverture à grand orchestre; *ibid*. 5° *Le Templier et la Juive*, grand opéra romantique, en partition réduite pour le piano, *ibid*. Ouverture à grand orchestre, *ibid*. 6° *La Fiancée du Fauconnier* (Das Braut der Falkner), en partition pour le piano; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 7° *Hans Heiling*, opéra romantique, *idem*; Leipsick, Hofmeister. 8° Environ dix recueils de chants pour quatre voix d'hommes (deux ténors et deux basses); Leipsick et Hanovre. 9° Environ vingt recueils de chansons, romances et airs italiens et allemands, pour voix seule, avec accompagnement de piano; Leipsick, Hombourg, Magdebourg, Brunswick et Hanovre. 10° Quatuor pour piano, violon, viole et basse, op. 36; Leipsick, Hofmeister. 11° Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 29 et 50; Leipsick, Prohst et Hofmeister. 12° Divertissements, Polonaises et Marches pour piano à quatre mains, op. 7, 13, 16, 28; Leipsick, Hofmeister, Breitkopf et Hærtel. 13° Sonates pour piano seul, op. 6, 24, 33, 38, 39, 40; *ibid*. 14° Rondeaux et fantaisies *idem*, op. 10, 11, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 31, 33, 37, 49, 57, 58, 59, 64, 71, 74; *ibid*. 15° Variations pour piano seul, op. 48, 69; *ibid*.

MARSELLI (Nicolas), philosophe napolitain et amateur des sciences et des arts, né vers 1825, s'est livré à l'étude de la philosophie allemande, particulièrement de la doctrine de Hegel, et en a adopté les principes. On a de lui divers ouvrages, parmi lesquels on remarque des *Essais de critique historique*, *l'Architecture comparée*, et un livre intitulé : *La forza della natura e il metodo delle scienze naturali*, desquels on n'a point à parler ici. Il n'est mentionné dans ce dictionnaire biographique que comme auteur d'un volume qui a pour titre : *La ragione della musica moderna*; Naples, 1859, in-8° de XXXIII et deux cent cinquante-six pages. M. Marselli, fidèle au principe de l'idéal philosophique de son maître, pose d'abord cet axiome : *que les arts indéterminés ne peuvent être soumis à la critique définie*. Tous les arts, dit-il, ont l'élément idéal, parce qu'ils agissent dans la sphère du sentiment; et la valeur de cet élément s'accroît en raison de la diminution de la matérialité de l'art. Si donc la part de l'indéfini est faible dans l'architecture et dans la sculpture, elle est plus grande dans la peinture; dans la musique elle est immense, jusqu'à ce que son union avec la parole en diminue la portée, parce que celle-ci a pour objet d'en déterminer la signification. Le vague sentiment de la musique ne peut donc être soumis à une critique rigou-

rensement scientifique. Néanmoins, il y a aussi dans l'art un élément défini et définissable, c'est-à-dire, susceptible de critique. Il y a également un moyen de circonscrire entre certaines limites les opinions diverses qui se produisent sur les beautés d'une œuvre musicale : il consiste à établir exactement *la notion*, ou, ce qui est la même chose, la nature de la musique en elle-même, puis à voir quelle forme recevra cette notion dans le cours de son développement historique. Ces deux recherches appartiennent à l'esthétique musicale; car l'histoire ne s'étudie pas dans ses minimes particularités, mais dans les généralités illuminées par la notion première. Aidé par ces principes, nous pourrons étudier le caractère d'une œuvre musicale, ce qui est l'objet spécial de la critique. Alors beaucoup d'erreurs seront abandonnées, les vaines déclamations seront réduites au silence, et l'on portera sur chaque maître un jugement aussi raisonnable que possible. Si nous nous persuadons que le principe de la musique réside dans l'indéfini, nous ne considérons plus les déterminations expressives des passions comme le couronnement final de l'art; d'autre part, si nous savons que la musique doit devenir dramatique par une nécessité de son développement historique, nous ne déprécierons plus le *Robert* de Meyerbeer, parce qu'on y remarque la pénurie de mélodies à la Bellini et autres.

Telles sont les idées d'après lesquelles M. Marselli divise son livre en deux parties, dont la première concerne *la musique en elle-même*, et l'autre, *le développement historique de cet art*. Cette dernière partie se subdivise en trois sections, lesquelles traitent de la musique du passé, de la musique du présent, et de celle de l'avenir. Pour obtenir des jugements d'une valeur incontestable sur ces diverses conceptions de l'art, il ne repousse pas seulement la critique rigoureusement scientifique et absolue : il est, dit-il, une autre critique vulgaire, qui, n'ayant d'autre base que des opinions personnelles, de vagues aperçus, et des habitudes de sensations irréfléchies, s'exprime d'un ton tranchant, par exclamations et par épithètes plus ou moins brutales. En parlant de celle-ci, il attaque personnellement M. Scudo, qu'il appelle *un des coryphées de la critique vulgaire* (1). En effet, il attaque résolument le rédacteur de la critique musicale de la *Revue des Deux Mondes*, dont le grand tort à ses yeux est d'avoir méconnu la valeur des œuvres de Mercadante et de Verdi qui, avec les opéras de Meyerbeer, lui paraissent *l'expression nécessaire* de la musique du présent; car, bien qu'il aime les produits du génie de Rossini, il ne les considère que comme appartenant au passé de l'art, et comme une forme épuisée.

Après avoir laissé M. Marselli exposer les points fondamentaux de sa doctrine, il reste à apprécier son ouvrage au point de vue des applications qu'il fait de ses principes. Disons d'abord qu'il a bien vu que la musique réside tout entière dans les facultés de l'âme appelées *sentiment* et *imagination*. Les évolutions de l'idée, principe esthétique de Hegel, l'ont conduit à ce qu'il appelle *les développements historiques et nécessaires de l'art*, en raison des phases de l'histoire de l'humanité. Jusque-là tout est bien, et M. Marselli est dans le vrai. Mais, de ce que le sentiment se modifie incessamment dans l'indéfini de l'art, qui n'est représenté que par la musique instrumentale, il ne résulte pas nécessairement qu'une critique scientifique et absolue ne lui soit point applicable; car, si l'objet de l'œuvre est indéterminé, la forme est patente. Or, la forme est un des attributs de la beauté sentimentale; attribut toujours saisissable et analysable. M. Marselli n'y a pas pris garde : que serait-ce que *considérer la musique en elle-même*, si le sentiment seul était en action, et si la présence ou l'absence des qualités de la forme ne pouvaient être constatées de manière qu'il en résultât un jugement? On en serait précisément à ces impressions personnelles, à ces vagues aperçus, à ces habitudes irréfléchies qu'il reproche à la critique vulgaire. Il est à supposer que ce qui est appelé par M. Marselli une critique rigoureusement scientifique n'est autre chose que la critique purement technique, dont on a quelquefois abusé. Celle-ci, sans aucun doute, doit être réservée dans ses jugements, surtout lorsque l'originalité du sentiment revêt des formes inusitées; mais, si la critique technique a pour devoir de ne pas précipiter ses jugements, elle doit se garder d'abdiquer; car, si elle est absente, on tombe immédiatement dans la diversité arbitraire des opinions personnelles, laquelle prend sa source dans les variétés d'organisation des individus; dans ce cas, aucun moyen de conciliation n'est possible.

N'oublions pas que l'objet du livre de

(1) *A fine di porre in riliera il cattiva audazza d'una falsa critica, ho preso a parlare di M. Scudo, parendomi uno de corifei della critica volgare, etc.*

M. Marselli est la *raison d'être de la musique moderne*, c'est-à-dire, *de la musique actuelle*. Cette raison, il la trouve dans le penchant de la génération existante pour le drame émouvant et pour les ébranlements nerveux. A merveille : mais il a reconnu aussi la nécessité d'examiner la musique en elle-même, ce qui suppose qu'il y a dans cet art des conditions absolues, indépendantes des temps, et auxquelles le génie de l'artiste doit se soumettre pour donner à son œuvre les qualités d'où dépendra son existence au delà du moment qui la voit naître. Ces conditions sont donc susceptibles d'analyse et d'appréciation, bien que le sentiment soit indéfini. Une critique scientifique est donc possible au point de vue dont il s'agit; car, que serait sans cela *l'examen de la musique en elle-même?* Non seulement cette critique est possible, mais c'est la seule qui ait de la valeur pour assigner à une composition musicale la place qu'elle doit occuper dans l'histoire de l'art. Toute autre critique n'est que contingente et ne peut avoir pour objet que les qualités transitoires.

De ce qui précède, résulte la démonstration que M. Marselli, après avoir posé des principes fort justes de critique, qui lui ont été fournis par l'*Encyclopédie des sciences philosophiques* de Hegel, et surtout par le *Cours d'Esthétique* de ce penseur célèbre, s'est égaré dans l'application qu'il en a faite. En rejetant la critique scientifique, par le motif que le sentiment indéfini n'est pas analysable, il s'est privé de toute possibilité d'appréciation certaine.

MARSH (Narcisse), issu d'une famille saxonne établie dans le comté de Kent, naquit en 1638, à Hannington, dans le comté de Wilts, et obtint, en 1664, le grade de docteur en théologie à l'Université d'Oxford. Après avoir exercé les fonctions de chapelain dans la maison du chancelier Hyde, comte de Clarendon, il fut nommé principal du collége d'Alban-Hall à Oxford, et devint, en 1678, prévôt du collége de Dublin. La dignité d'évêque de Leighlin et Ferns lui fut confiée en 1683; puis il fut appelé, en 1690, à l'archevêché de Cashell; à celui de Dublin, en 1699, et enfin, quatre ans après, à celui d'Armagh, qu'il conserva jusqu'à la fin de sa vie. Il mourut en 1713. Grand amateur de musique et profondément instruit dans les sciences, il a écrit l'*Essai d'une introduction à la théorie des sons*, contenant des avis pour le perfectionnement de l'acoustique. Ce mémoire est inséré dans la première série des *Transactions philosophiques*. Marsh est aussi connu par quelques ouvrages de théologie et de philosophie.

MARSH (Jean), amateur distingué, est né en 1752, à Dorking, dans le comté de Surrey. Son père, capitaine de la marine royale, s'établit, en 1758, avec sa famille, à Greenwich, où il avait été nommé commandant d'un yacht royal. Ce fut alors que le goût naturel du jeune Marsh pour la musique, et surtout pour l'orgue, se manifesta. L'orgue de la chapelle de l'hôpital, joué alors par Lupton Relfe, lui causait de si agréables sensations, que ce n'était pas sans peine qu'on parvenait à l'en éloigner. En 1761, son père fut chargé de ramener l'ambassadeur de Hollande à Hellevoetsluys sur son yacht; il prit son fils avec lui, et tous deux firent une tournée, dans laquelle ils eurent la satisfaction d'entendre l'orgue de Harlem, qui fit sur l'enfant une impression profonde. Depuis sa huitième année, il avait commencé ses études au collége de Greenwich; il désirait y apprendre la musique comme plusieurs de ses camarades; mais son père parvint à lui faire attendre la fin des cours qu'il suivait. En 1766, il apprit à jouer du violon dans la petite ville de Gosport, puis il reçut des leçons d'orgue et quelques notions d'harmonie d'un organiste obscur nommé Wofer. En 1768, on l'envoya à Romsey pour étudier le droit : il y resta cinq ans. Ayant perdu son père en 1772, il se maria deux ans après et alla se fixer à Salisbury, où il fit exécuter des concerts des symphonies de sa composition. Ce fut là qu'il se livra à l'étude de l'orgue, et qu'il écrivit ses premiers recueils de fantaisies et de préludes pour cet instrument. Un héritage considérable qu'il fit, en 1781, lui permit de quitter la carrière d'avocat et de s'établir à la campagne dans une belle maison où il fit construire un grand orgue. Il passa le reste de sa vie dans cette retraite, uniquement occupé de la culture des sciences et des arts. Son frère et ses fils, devenus ses élèves pour la musique, exécutaient souvent des quatuors et des quintettes dans des concerts d'abonnés. M. Marsh vivait encore en 1824, à l'âge de soixante-douze ans. Il a publié à Londres : 1° Huit symphonies à plusieurs parties. 2° Symphonie pour deux orchestres. 3° Quatuor pour deux violons, alto et basse. 4° Trois morceaux finals, pour l'orgue. 5° Trois ouvertures à cinq parties, *idem*. 6° Ouverture et six pièces *idem*. 7° 24 *voluntaries for the organ* (Préludes et fantaisies

pour l'orgue); Londres, Preston. 8° *Idem*, deuxième, troisième, quatrième et cinquième recueils; *ibid.* 9° Ouvertures et sonates pour le piano; Londres, Clementi. 10° Neuf antiennes et seize psaumes à quatre voix; Londres, Rolfe. 11° Beaucoup de chansons et de glees à une, deux et trois voix; *ibid.* 12° Ouverture et dix pièces pour musique militaire. 13° *Rudiments on thorough-bass* (Éléments de la basse continue); Londres, Payne, in-4°. Une deuxième édition a été publiée sous le titre de *Thorough-Bass catechism*. 14° *Hints to young composers* (Conseils aux jeunes compositeurs); *ibid.*, 1798, in-8°. 15° *Essay on Harmonies* (Essai sur les accords); *ibid.*, 1801, in-8°. 16° *Sixteen movements from different composers in score for the use of musical students* (Seize morceaux de différents compositeurs, pour l'usage des étudiants en musique). 17° *Tables of transposition of consonant intervals* (Tables de transposition des intervalles consonnants); Londres, Longmann et Broderip. 18° *First Book of eighteen voluntaries, chiefly intended for the use of young practitioners, to which is prefixed an explanation of the different stops of the organ, and of the several combinations that may be made thereof, with a few thoughts on style, ex tempore playing, modulations, etc.* (Premier livre de dix-huit préludes, principalement destinés à l'usage des commençants, précédé d'une explication des différents jeux de l'orgue, et des différentes combinaisons qu'on en peut faire, avec quelques réflexions sur le style, l'improvisation, les modulations, etc.); Londres, Preston, 1800, in-4°. 19° Deuxième livre *idem*. Marsh avait en manuscrit beaucoup de musique vocale et instrumentale, ainsi qu'une description de l'orgue qui n'a pas été imprimée après sa mort.

MARSHALL (William), docteur en musique de l'Université d'Oxford, organiste de l'église cathérale du Christ, de la chapelle du collége de Saint-Jean, et de l'église de Tous les Saints, à Oxford, est l'auteur d'un petit ouvrage qui a pour titre : *The art of reading Church Music; founded on a simple explanation of tha first principles of Music* (l'Art de lire la musique d'église, basé sur une explication simple des premiers principes de la musique); Oxford, J. Vincent, 1842, in-8°.

MARSOLO (Pietro-Marino), maître de chapelle de la cathédrale de Ferrare, et de l'Académie des *Intrepidi* de cette ville, au commencement du dix-septième siècle, est auteur de deux livres de motets à cinq voix pour toutes les fêtes de l'année, lesquels ont été publiés sous ce titre : *Motetta quinque tantum vocibus decantanda in totius anni solemnioribus diebus. Liber primus; Venetiis, apud Jacob. Vincentium*, 1612, in-4°. *Liber secundus*; ibid., 1614, in-4°.

MARSYAS, fameux joueur de flûte, était fils de Hyagnis et naquit à Celènes, en Phrygie. On le croit inventeur de la flûte à plusieurs tuyaux connue sous le nom de *flûte de Pan*. La fable de sa dispute avec Apollon est connue. Il rencontra, dit-on, ce dieu à Nyse, lui proposa un défi de musique, fut vaincu, et, pour prix de sa présomption, fut écorché vif.

MARTELIUS (Élie), luthiste célèbre au commencement du dix-septième siècle, vécut à Strasbourg, sa patrie. Il a publié un recueil de pièces pour le luth, sous ce titre : *Hortus musicalis novus*; Strasbourg, 1615.

MARTELLI (...), maître de chapelle à Munster, vers 1790, s'est fait connaître à cette époque, en Allemagne, par la composition de quelques opérettes, parmi lesquels on remarque : 1° *Die Reisenden nach Holland* (les Voyageurs en Hollande). 2° *Der Tempel der Dankbarkeit* (le Temple de la Reconnaissance). 3° *Der Kœnig Rabe* (le Roi Corbeau).

MARTIGNONI (Don Ignace), professeur de droit à Como, né au mois de juin 1757, mourut dans cette ville, le 23 mars 1814. Dans ses *Operette varie* (Milan, Galeazzi, 1784) on trouve (p. 59-92) des considérations sur les effets moraux de la musique et sur l'histoire de la musique dramatique. On a du même écrivain un traité d'esthétique intitulé : *Del bello e sublime*; Milan, Mussi, 1810, in-8°. Il a été donné une seconde édition de cet ouvrage avec la vie de l'auteur, par le professeur Louis Catenazzi; Como, 1826, in-12. Le quatrième chapitre traite du beau dans la musique.

MARTIN (Claude), écrivain sur la musique, naquit à Couches en Bourgogne, dans la première moitié du seizième siècle, et non à Autun, comme le prétendent La Borde et ses copistes, car lui-même a indiqué le lieu de sa naissance par le mot *Colchensis*, placé après son nom, au frontispice de l'édition latine de son traité de musique (1). On voit, par l'épître dédicatoire de ce même traité de musique, qu'il vivait à Paris en 1550. Aucun autre renseignement ne nous est parvenu sur

(1) Couches est une petite ville du département de Saône-et-Loire, à cinq lieues d'Autun.

ce musicien, à qui l'on doit un bon livre intitulé : *Elementorum musices practicæ pars prior, libris duobus absoluta, nunc primum in lucem edita. Accesserunt exercitationes nonnullæ quos qui noverit, omnium ferme præcentorum cognitionem habuerit;* Parisiis, ex officinâ Nicolai Du Chemin, 1550, in-4° obl. Les mots *pars prior* indiquaient l'intention de publier une deuxième partie, qui n'a point paru. Le premier livre de celle-ci, divisé en huit chapitres, traite du plain-chant; le deuxième contient les principes de la musique mesurée, en dix chapitres; l'ouvrage est terminé par un motet à quatre voix qui paraît avoir été composé par Claude Martin. Six ans après la publication de ce traité, il fit un extrait de son livre en français, et le fit paraître sous ce titre : *Institution musicale, non moins brève que facile, suffisante pour apprendre à chanter, et qui a cours aujourd'hui entre les musiciens; extraite de la première partie des élements de musique de Claude Martin, et par lui-même abrégée;* Paris, de l'imprimerie de Nicolas Du Chemin, 1556, in-4° obl. Cet abrégé du deuxième livre est fort différent de l'original latin, et ne contient que six feuillets. On trouve à la Bibliothèque impériale de Paris un manuscrit daté de 1608 (n° 7377, in-4°) contenant plusieurs petits traités des sciences, parmi lesquels il y en a un intitulé : *D. Martin Tractatus de Musicâ.* Je n'ai pu vérifier si c'est une copie du traité de Claude Martin ou un autre ouvrage, parce que le volume était prêté lorsque j'ai voulu faire cette recherche. Claude Martin s'était fait connaître comme compositeur par des *Magnificat* des cinq premiers tons à quatre voix, imprimés à Paris, en 1540, par Pierre Attaingnant. Un exemplaire de cet ouvrage rarissime est chez l'abbé Santini, à Rome.

MARTIN, surnommé **PEU D'ARGENT**, musicien belge, vécut vers le milieu du seizième siècle, et fut maître de chapelle du duc de Clèves et de Juliers. Il était contemporain de Nicolas Gombert, de Créquillon, de Clément (non papa) et d'autres musiciens célèbres. Jean Orydrius (voyez ce nom), son élève et ami, dit de lui, dans la préface du second livre de ses *Practicæ musicæ utriusque præcepta brevia* : « *Cum quibus (Th. Crequillon, Jac. Clemens (non papa), et plerique alii) equidem optimo jure memorandum censeo imò æquandum, suavissimum et candidissimum hominem, amicum meum integerrimum M. Martinum peu d'argent, collegii musici illustriss. Principis Guillelmi ducis nostri clementiss. præfectum dignissimum. Qui mihi sub auspicium hujus professionis musicæ, pro suo in me candore animi, ac benevolentia familiari, non semel auctor hortatorque fuit, etc.* » Le même auteur ajoute que Martin a publié deux livres de motets et de chansons à quatre et cinq parties dont il vante la suavité.

MARTIN (Nicolas), musicien du seizième siècle, né à Saint-Jean-de-Maurienne, en Savoie, vivait à Lyon, vers 1560. Il a fait imprimer de sa composition : *Chants sur la nativité de Notre Seigneur Jesus-Christ, tant en vulgaire françoys que langage savoisien, dit patoys, imprimes avec la musique,* à Lyon, par Marc Bonhomme, 1566, in-8°.

MARTIN (Jean), bachelier en théologie de la faculté de Paris, et curé de Treze, au diocèse d'Auxerre, vers le milieu du dix-septième siècle, a composé deux messes à quatre voix, l'une *ad imitationem moduli* Audite, l'autre *ad imitationem moduli* Jubilate, qui ont été publiées chez Robert Ballard, en 1653, in-fol.

MARTIN (François), violoncelliste fort distingué, vivait à Paris en 1750. Il y était attaché au duc de Grammont. Il s'est fait connaître avantageusement comme compositeur par des motets qu'il a fait exécuter au concert spirituel, et surtout par un *Cantate Domino,* dont le *Mercure* du mois de janvier 1751 a rendu compte avec beaucoup d'éloges : on cite aussi de lui un *Lætentur cœli.* Ses autres ouvrages consistent en trois cantatilles (*le Soupçon amoureux, le Suisse amoureux* et *le Bouquet de Themyre*), deux livres de sonates en trio pour violon, et deux livres de sonates pour le violoncelle. Martin est mort à Paris en 1773.

MARTIN Y COLL (Antoine), né dans la province de Castille, vers 1680, fut moine de l'étroite observance de Saint-François et organiste de son couvent, à Madrid. On a de lui un traité du plain-chant qui a pour titre : *Arte de Canto llano y breve resumen de sus principales reglas para cantores de choro, dividido in dos libros;* Madrid, 1719, 1 vol. in-4°. Plus tard, il a ajouté à ce volume un traité de la musique mesurée qui forme le troisième livre de l'ouvrage, et qui est intitulé : *Libro tercero donde se contienen las reglas mas notables y precisas, que escrivan todos los doctos escriptores de el arte de canto de organo* (sans date).

MARTIN Y SOLAR (Vincent), appelé par les Italiens *Martini*, ou *lo Spagnuolo*, naquit en 1754 à Valence, chef-lieu de la province de ce nom, en Espagne. Après avoir fait ses études de musique comme enfant de chœur dans une maison de chanoines réguliers (prémontrés) de cette ville, il remplit quelque temps les fonctions d'organiste à Alicante; mais son penchant pour la musique de théâtre le porta à donner sa démission de cette place pour se rendre à Madrid. Il y trouva un chanteur napolitain, nommé *Guglietti*, pour qui il écrivit quelques airs, et qui lui donna le conseil d'aller en Italie, lui prédisant des succès. Martin y arriva vers 1781, et écrivit à Florence, pour la saison du carnaval, *Ifigenia in Aulide*. Il alla ensuite à Lucques où il fit représenter *Astartea*, qui ne réussit pas; puis le grand ballet en trois actes *La Regina di Golconda*. Quelques autres ballets, écrits à Gênes et à Venise, précédèrent l'apparition des opéras qui lui firent une brillante réputation et lui procurèrent un instant de vogue à une époque où se faisaient remarquer en Italie des compositeurs du plus haut mérite, tels que Paisiello, Cimarosa et Guglielmi. En 1783, Martin était à Turin, où il écrivit *La Dora festeggiata*, prologue; puis l'*Accorta Camerica*, opéra bouffe. Ces ouvrages furent suivis de l'*Ipermestra*, jouée à Rome en 1784.

Martin se rendit à Vienne en 1785, dans l'espoir d'y écrire pour le théâtre de la Cour. Il y trouva une protectrice zélée dans l'ambassadrice d'Espagne, amie de l'impératrice : elle lui fit obtenir la faveur qu'il désirait, et d'Aponte écrivit pour lui le livret de l'opéra bouffe *Il Burbero di buon cuore* (le Bourru bienfaisant), qui obtint du succès et le mit à la mode. Mais ce furent surtout *La Cosa rara* et l'*Arbore di Diana*, ouvrages charmants, composés sur des livrets du même poete, qui lui donnèrent, à Vienne, une vogue que n'avaient obtenue ni *les Noces de Figaro*, ni *Don Juan*, de Mozart, représentés à la même époque. L'empereur Joseph II récompensa magnifiquement Martin, et l'admit souvent près de lui, ne se lassant pas de lui entendre chanter les mélodies naturelles, faciles, expressives, de la *Cosa rara*. Mozart rendit justice aux productions de cet artiste; mais il leur reprochait avec raison de manquer des qualités solides qui font vivre les œuvres d'art dans la postérité, et prédit que lorsque la vogue serait passée, les opéras de Martin tomberaient dans un profond oubli; ce qui s'est vérifié. L'auteur de *Don Juan* lui a fait l'honneur d'intercaler un air de la *Cosa rara*, arrangé en harmonie d'instruments à vent, dans le second acte de ce grand ouvrage.

En 1788, Martin fut appelé à la cour de Catherine II : il partit pour Pétersbourg, où il fut chargé de la direction de l'Opéra. Il y écrivit *Gli Sposi in contrasto*, opéra bouffe, et *Il Sogno*, cantate à trois voix. Paul I[er] lui donna, dix ans après, le titre de conseiller. Dans ses dernières années, le génie de Martin s'éteignit complétement. L'Opéra français ayant remplacé l'Opéra italien en 1801, Martin perdit son emploi, et il ne lui resta d'autre ressource que de donner des leçons pour vivre. Il est mort à Pétersbourg au mois de mai 1810. On a gravé de sa composition : 1° *L'Arbore di Diana*, partition réduite pour le piano; Paris, Leduc; Bonn, Simrock. 2° *La Capricciosa corretta*, idem; ibidem. 3° *Gli Sposi in contrasto*, idem; Vienne, Artaria. 4° *La Cosa rara*, idem, ibid.; Paris, Leduc; Bonn, Simrock. 5° 6 *Canoni a 3 voci, con acc. di piano-forte*; Brunswick, Spehr, 6° 12 *Canoni d' amoro*, idem; Leipsick, Peters. 7° *Il Sogno*, cantate à trois voix, avec accompagnement de piano; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 8° Douze ariettes italiennes à voix seule et piano; Brunswick, Spehr. Elles ont été traduites en allemand et publiées à Bonn et à Hambourg. Les ouvertures et morceaux détachés des opéras de Martin ont été arrangés pour divers instruments, et gravés à Paris, Vienne, Londres, etc. On connait aussi de la composition de cet artiste un *Te Deum* à quatre voix et orchestre, en manuscrit.

MARTIN (Jean-Blaise), acteur célèbre de l'Opéra-Comique, naquit à Paris, le 14 octobre 1769. Petit-fils d'un peintre dont le talent a été célébré par Voltaire, il perdit son père dans ses premières années, et fut élevé par un oncle, qui prit soin de son éducation. A l'âge de sept ans, on lui fit commencer l'étude de la musique; à neuf ans, il était déjà bon lecteur. Sa jolie voix de soprano le faisait rechercher dans le monde, et pendant quatre ans, il chanta les solos dans la plupart des concerts de société. L'âge de la mue de la voix l'obligea de suspendre cet exercice; il se livra alors à l'étude du violon et acquit beaucoup d'habileté sur cet instrument. Obligé de chercher des ressources dans son talent, il essaya de se faire admettre dans l'orchestre de l'Opéra, mais n'ayant pu réussir dans ce projet, il tourna ses regards vers la scène. Sa voix avait pris le caractère d'un beau baryton qui,

dans les cordes élevées, atteignait aux limites des ténors les plus élevés, et qui, dans les sons graves, avait la sonorité d'une basse. Malgré cet avantage, il ne put se faire recevoir à l'Opéra, parce qu'on ne lui trouva pas assez de puissance dans l'organe pour le chant, ou plutôt pour les cris alors en usage à ce théâtre.

Martin n'eut qu'à s'applaudir du mauvais accueil qu'on lui avait fait à l'Opéra, comme symphoniste et comme chanteur, car ce fut la cause première de la direction qu'il prit ensuite dans sa carrière d'artiste, et des succès qu'il obtint sur une autre scène. On donnait, en 1788, des concerts à l'hôtel de Bullion, rue Plâtrière, où la musique en vogue était particulièrement empruntée à l'Italie. Quelques morceaux de cette musique chantés par Martin à ces concerts le mirent en réputation parmi les amateurs; lorsque le théâtre de *Monsieur* fut organisé, on le choisit pour y chanter les rôles de baryton. Il y débuta à la fin de l'année 1788, par celui du *Marquis de Tulipano*, opéra de Paisiello traduit en français, et y obtint un succès brillant, dû autant à la beauté de sa voix qu'à la fraîcheur de la musique. Il n'était point acteur; sa gaucherie était même si excessive, qu'on était obligé de lui tracer sur le plancher sa position dans les différentes scènes. Cependant, insensiblement il acquit de l'habileté, et vers la fin de sa carrière théâtrale, il était parvenu sinon à être cité pour la finesse de son jeu, au moins à animer la scène et à rendre convenablement les rôles dont il était chargé. L'opéra italien, qui jouait dans les premiers temps alternativement avec l'opéra comique français au théâtre Feydeau, offrait à Martin les plus beaux modèles de chant dans les talents de Viganoni, de Maudini et de madame Morichelli; cette école ne lui fut sans doute pas inutile : cependant il ne paraît pas avoir bien compris le mérite de leur excellente méthode, car il conserva toute sa vie d'assez grands défauts; par exemple, celui d'une vocalisation saccadée de fort mauvais goût qui paraissait plaire beaucoup aux spectateurs habituels de l'Opéra-Comique. Le mérite principal de Martin consistait dans la beauté incomparable de sa voix, la fraîcheur de l'organe, qu'il conserva pendant plus de trente ans, une grande habileté à passer de la voix de poitrine aux sons surlaryngiens, dont il se servait avec beaucoup d'adresse, du feu, de l'animation, enfin, dans une connaissance profonde de la musique et beaucoup d'aplomb dans les morceaux d'ensemble.

Les rôles de *Crispin*, dans *le Nouveau don Quichotte*, et de *Frontin*, dans *les Visitandines*, avaient fondé sa réputation; il faisait la fortune du théâtre Feydeau, et balançait seul les succès de toute l'excellente troupe de l'ancienne Comédie italienne; celle-ci comprit la nécessité de se débarrasser d'une concurrence si redoutable; des efforts furent faits auprès de Martin pour l'engager au théâtre Favart; il finit par accéder aux propositions qui lui étaient faites, et il entra à ce théâtre en 1794. C'est là que secondant Elleviou, madame Saint-Aubin, Chenard et madame Dugazon, il forma avec ces excellents acteurs un ensemble parfait qu'on ne reverra plus vraisemblablement à l'Opéra-Comique. *Gulnare, Zoraïme et Zulnar*, *Maison à vendre*, *Trente et quarante*, lui fournirent des occasions pour donner à son talent une spécialité qui, dans les arts, fonde toujours les réputations les plus solides; spécialité qui a été longtemps un embarras pour les théâtres de province; car, suivant l'habitude qu'on a dans ces théâtres de désigner les emplois par les noms des acteurs qui les remplissent à Paris, il fallait dans toutes les troupes dramatiques un *Martin*, et ce n'était pas sans peine qu'on parvenait à trouver des voix qui pussent chanter d'une manière passable les rôles établis d'origine par le véritable Martin, de Paris.

A la réunion des troupes d'opéra comique des théâtres Feydeau et Favart, en 1801, Martin devint sociétaire et membre du comité d'administration de la nouvelle société. Il profita de cette position pour partager, plus tard, avec Elleviou la plus grande partie de la subvention accordée à l'Opéra-Comique par Napoléon. Cet avantage était acquis à deux artistes sur qui reposait toute la fortune de ce spectacle. L'influence de Martin augmenta encore en 1813, après qu'Elleviou se fut retiré du théâtre, car seul il attirait encore le public; seul il procurait à la société d'abondantes recettes. *L'Irato*, *une Folie*, *ma Tante Aurore*, *les Confidences*, *Picaros et Diego*, *Gulistan*, *Koulouf*, *les Maris garçons*, *le Charme de la Voix*, *Jean de Paris*, *Lully et Quinault*, *le Nouveau Seigneur de village*, *Joconde*, *Jeannot et Colin*, *le petit Chaperon* et *les Voitures versées*, lui valurent tour à tour de nouveaux succès, et firent admirer longtemps la fraîcheur et la conservation de son organe, autant que les progrès de son talent dans le chant scénique.

Une légère altération commença à se faire apercevoir dans la pureté de la voix de Mar-

tin, en 1822. Déjà, deux ans auparavant, il avait paru vouloir se retirer et n'avait consenti à rester au théâtre que moyennant une gratification de trente mille francs. Mais dès qu'il crut que son organe ne lui fournirait plus les mêmes moyens d'exécution, il ne voulut pas voir diminuer ses succès, et il prit sa retraite le 31 mars 1823, après avoir chanté pendant trente-cinq ans à la scène. Logé alors dans un des quartiers les plus éloignés du centre de Paris, il semblait avoir oublié le théâtre de sa gloire, lorsque en 1826 le directeur de l'Opéra-Comique l'engagea pour quelques représentations. Plusieurs années de repos avaient rendu à sa voix la souplesse et le moelleux; il étonna encore les artistes par la vigueur de son exécution dans quelques-uns de ses anciens rôles. Cependant il reprit bientôt après ses habitudes de retraite. Huit années s'étaient écoulées depuis lors, et Martin était âgé de soixante-cinq ans, lorsqu'une nouvelle apparition du chanteur émérite fut annoncée en 1834. Il reparut en effet; mais alors les ravages du temps se firent apercevoir, surtout dans les traits rapides et qui exigeaient de l'énergie; cependant il y avait encore beaucoup d'adresse dans la manière de Martin lorsqu'il chantait de la musique d'un caractère doux et élégant. C'est à cette époque que Halévy écrivit pour lui *la Vieillesse de Lafleur*, opéra comique en un acte, où il eut encore des éclairs de son ancien talent. Retiré définitivement dans la même année, il ne prit plus de participation à l'art que par les leçons de chant qu'il donnait au Conservatoire. Il avait été appelé à remplir les fonctions de professeur dans cette école en 1825. La fin de son existence s'écoulait paisiblement; mais la mort d'une fille, en 1836, lui causa une vive douleur qui ébranla sa constitution, et qui le conduisit au tombeau le 18 octobre 1837. Ce fut à la Roncière, maison de campagne de son ancien camarade Elleviou, près de Lyon, qu'il mourut. Il avait été ténor de la chapelle de Napoléon, puis de celle des rois Louis XVIII et Charles X.

Martin avait reçu des leçons de Candeille pour la composition; en 1796, il fit représenter, au théâtre Feydeau, *les Oiseaux de mer*, opéra comique en un acte, qui ne réussit pas. Il a conservé longtemps son talent sur le violon, car il était déjà au théâtre depuis plus de quinze ans lorsqu'il étonna le public et les artistes par la manière dont il exécuta un solo sur cet instrument, dans l'opéra intitulé : *le Concert interrompu.*

MARTIN (Crescentia), cantatrice, naquit en 1770, à Babenhausen, en Bavière, où son père était directeur de la chancellerie. Élevée dans un couvent à Landsbach, elle y apprit la musique; puis elle reçut des leçons de chant du célèbre Raff, à Munich. Pendant plusieurs années, elle donna des concerts en Suisse, en Hongrie, en Autriche et particulièrement à Vienne. En 1800, elle embrassa la profession de cantatrice dramatique, et parut sur divers théâtres sous le nom de *madame Dorse*. De retour à Munich, en 1811, elle y débuta au théâtre de la cour; mais déjà elle n'était plus jeune et sa voix avait perdu sa fraîcheur: elle eut peu de succès et ne tarda pas à se retirer.

MARTIN (Antoine), professeur de musique au collége de Saint-Maxent, est né à Rochefort, en 1805. Il apprit presque seul le piano, le violon et la clarinette. On connaît sous son nom quelques compositions pour les deux premiers de ces instruments, et les *Délassements de l'étude pour le piano.*

MARTIN (Julien) connu sous le nom de **MARTIN D'ANGERS**, est né dans cette ville vers 1808. Après y avoir fait ses premières études musicales, il se rendit à Paris et y acheva de s'instruire dans cet art, sans suivre toutefois les cours du Conservatoire. Sur la recommandation de M. Danjou, il obtint, en 1841, la place de maître de chapelle de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois. En 1845, il imagina un nouveau système d'harmonisation du plain-chant ou de *faux-bourdon*, qui fut annoncé par les journaux religieux sous le nom de *Nouveau mode de plain-chant* et fort vanté par ces feuilles; ce n'était au fond que d'assez mauvaise harmonie, comme on en a fait, depuis lors, beaucoup d'autres essais dans des systèmes divers. Celui que proposait M. Martin consistait à faire chanter la mélodie chorale à l'octave par les dessus et les ténors, en l'harmonisant à trois parties par le baryton et la basse. L'auteur de ce plain-chant harmonisé en publia un spécimen dans une brochure intitulée : *Plain-chant populaire pour tous les offices de l'année, noté dans la voix naturelle du clergé et des fidèles, et harmonisé d'après un nouveau procédé musical déposé, sous cachet, dans les archives de l'Institut, le* 24 *janvier* 1846, *par J. Martin d'Angers, maître de chapelle et organiste accompagnateur de la paroisse royale de Saint-Germain-l'Auxerrois et du collége royal de Saint-Louis. Première livraison. Spécimen de l'office du matin qui est sous*

presse; Paris, 20 janvier 1846, in-8°. Des analyses de ce système et de l'œuvre en elle-même furent publiées dans la *Revue de la musique religieuse, populaire et classique* (t. II, p. 169-171 et 285-295), ainsi que dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* (année 1846, n° 34). Une ardente polémique en fut la suite, tant par les journaux que par de petites brochures anonymes; mais la mauvaise harmonisation du plain-chant qui en était l'objet ne peut résister à la critique qui en avait été faite, et elle fut abandonnée. On a aussi de M. Martin un petit écrit intitulé : *De l'enseignement musical dans les colléges royaux de Paris;* Paris, 1841, in-8° de vingt-quatre pages. Ce travail avait déjà été publié dans la *Revue et Gazette musicale de Paris.* Comme compositeur, M. Martin a fait exécuter à Saint-Germain-l'Auxerrois, le jour de Pâques 1846, une messe solonnelle avec orchestre, et une messe de *Requiem.* Il a publié plusieurs romances avec accompagnement de piano; Paris, Canaux; *Prière de la jeune fille,* mélodie avec accompagnement de piano et de violoncelle; *ibid.; Galerie musicale, ou série de morceaux de chant faciles à deux et trois voix, avec accompagnement de piano, à l'usage des pensionnats;* ibid. Cet artiste a pris part à la rédaction du journal intitulé *la France musicale,* pendant les années 1845 et 1846.

MARTIN (Toussaint), professeur de musique à Paris, n'est connu que par un petit ouvrage élémentaire intitulé : *Principes méthodiques de musique vocale et instrumentale;* Vaugirard (près Paris), in-4° de trente-quatre pages, lithographié.

MARTIN (Casimir), facteur de pianos à Paris, est inventeur d'un appareil destiné à donner de la souplesse aux doigts des personnes qui se livrent à l'étude du piano, et auquel il a donné le nom de *Chirogymnaste.* M. Martin a publié une instruction pour l'usage de cet appareil, sous le titre de *Méthode de chirogymnaste, ou gymnastique des doigts;* Paris, 1845, in-8° avec six planches. Il a été fait deux éditions de ce petit écrit.

MARTINÉ (J.-D.), littérateur français, né à Genève, vivait à Paris vers 1815, et s'est fait connaître par un commentaire sur l'Art poétique d'Horace. Il a aussi publié un livre intitulé : *De la musique dramatique en France, ou des principes d'après lesquels les compositions lyri dramatiques doivent être jugées; des révolutions successives de l'art en France, de ses progrès et de sa decadence; des compositeurs qui ont travaille pour nos spectacles lyriques, et de leurs productions restées au théâtre;* Paris, Dentu, 1813, in-8°. Cet écrit, rempli de fausses vues et de préjugés, a pour objet de démontrer que l'ancienne comédie à ariettes et les anciennes formes de l'opéra français étaient préférables aux formes plus musicales de l'opéra moderne.

MARTINEAU (Adrien), professeur de musique à Nantes, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Nouvelle grammaire de la langue musicale, mise en rapport avec la grammaire française;* Nantes, imprimerie de Forest; Paris, Heugel, 1845, in-8°.

MARTINELLI (Georges), musicien au service du duc de Parme, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : *Motetti e le quattro Antifone della Beata Virgine a due, tre e quattro voci.* op. 1, Bologne, Jacques Monti, 1676, in-4°.

MARTINELLI (Vincent), docteur en droit, né à Turin dans la première moitié du dix-huitième siècle, résidait à Londres vers 1750; de là il se rendit à Paris, où il fit insérer plusieurs morceaux dans les écrits périodiques jusqu'en 1762. Il avait travaillé longtemps à une histoire de la musique qu'il n'a point achevée, et dont il n'a rien paru. On a de lui un recueil intitulé : *Lettere familiari critiche;* Londres, 1758, in-8°. Les lettres 27, 28, 30, 31, 34 et 36 sont relatives à la musique. Il a publié aussi une *Lettre sur la musique italienne,* dans le premier numéro du recueil intitulé : *L'Amateur, ou nouvelles pièces et dissertations françaises et étrangères;* Paris, 1762, in-12.

MARTINELLI (Louis), excellent chanteur bouffe italien, commença à se faire connaître vers 1795, et fut bientôt recherché sur les principales scènes de l'Italie. En 1801, il chanta au théâtre de *la Scala,* à Milan, pendant les saisons de l'automne et de l'avent. Il vint ensuite à Paris, où il chanta avec beaucoup de succès les grands airs bouffes de Cimarosa et de Guglielmi. On le retrouve à Milan en 1807. Après cette époque, les renseignements manquent sur sa personne.

MARTINENGO (Jules-César), compositeur, né à Vérone, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut d'abord maître de chapelle à Udine, dans le Frioul, puis fut appelé à remplir les mêmes fonctions à Saint-Marc, de Venise, le 22 août 1609. Il mourut jeune encore dans cette ville, en 1613, et eut pour successeur Claude Monteverde. On connaît sous le nom de Martinengo trois livres de

madrigaux à quatre, cinq et six voix, publiés à Venise; le troisième a paru en 1605. Il est vraisemblable qu'il a laissé en manuscrit de la musique d'église dans les archives de Saint-Marc.

MARTINENGO (Jean-Paul), organiste de la cathédrale de Pavie, vers le milieu du dix-septième siècle, n'est connu jusqu'à ce jour que par un *Adoro te*, et un *Congratulamini*, à deux voix de soprano ou de ténors (*a duoi soprani overo tenori*) qui se trouvent dans l'œuvre de Gaspard Casati intitulé *Motetti concertati a* 1, 2, 3 e 4 *voci con una messa a* 4; Venise, Alexandre Vincenti, 1643, in-4°, dont il y a une édition antérieure, et une autre publiée à Venise, en 1651.

MARTINES ou **MARTINEZ** (Marianne), femme d'un mérite distingué dans la musique, a passé pour la nièce de Métastase. Elle était fille de Nicolas Martines, maître de cérémonies de la chambre du nonce apostolique à Vienne, et naquit dans cette ville vers 1745. Sa famille était napolitaine, d'origine espagnole, et, sans doute, l'orthographe primitive de son nom fut *Martinez*; l's remplaçant le z fut une altération produite par le temps; il est d'ailleurs remarquable que le célèbre poëte Métastase, ami du père de Marianne, et qui vécut dans l'intimité de cette famille pendant cinquante-deux ans, écrit *Martinez* dans les articles de son testament et de son codicille qui la concernent ainsi que ses frères. Kiesewetter place la date de la naissance de Marianne Martines vers 1750 (1), mais elle vit le jour évidemment plutôt, car Métastase lui laissa, par l'article 7 de son testament, fait en 1765, une somme de douze mille florins, *pour donner une faible récompense à ses mœurs pures et à ses honnêtes et louables études*. Si Marianne Martines était née vers 1750, elle aurait eu quinze ans à l'époque où le poëte lui faisait ce legs, et l'on aurait pu s'étonner qu'à cet âge ses mœurs n'eussent pas été pures. La date de 1745 que j'ai adoptée, dans la première édition de ce dictionnaire comme dans celle-ci, paraît donc plus rapprochée de l'exactitude. Mademoiselle Martines eut le bonheur de recevoir de Haydn, jusque-là peu connu, des leçons de musique et de clavecin, et Porpora lui enseigna l'art du chant et la composition. Ses progrès furent rapides. Claveciniste d'un talent élégant et gracieux; cantatrice dont le chant était suave et d'une expression aussi vraie que pénétrante; compositeur doué d'une vigueur de conception rare et d'un savoir très-étendu, elle réunissait en elle seule les qualités de plusieurs artistes distingués. Burney, qui l'entendit à Vienne en 1772, en parle avec admiration. Par un codicille du 17 août 1780 Métastase porta à vingt mille florins le legs qu'il avait fait à Marianne Martines. Par l'article 8 de son testament, daté du 5 août 1765, il lui avait légué son clavecin, ses épinettes et toute sa bibliothèque musicale. En 1796, elle vivait à Vienne dans l'aisance. Les samedis de chaque semaine, elle donnait chez elle des concerts, dont l'entrée était ouverte à tous les étrangers. Elle avait aussi institué une école de chant, où elle forma de bons élèves. Burney cite avec éloge de sa composition des sonates de piano, beaucoup de chants italiens sur des poésies de Métastase, un *Miserere* à quatre voix concertantes et orgue, composé en 1768, qui se trouve dans plusieurs grandes bibliothèques, notamment à la bibliothèque impériale de Vienne, plusieurs psaumes italiens sur des traductions de Métastase, à quatre et à huit voix, avec orchestre, parmi lesquels on remarque l'*In exitu Israel* à quatre voix concertantes, chœurs à quatre voix et instruments; l'abbé Gerbert a tenu entre ses mains une messe et un oratorio écrits par elle; l'abbé Santini, de Rome, possède le psaume 41e à quatre voix et orchestre, de sa composition, qui se trouve aussi à la bibliothèque impériale de Vienne. Marianne Martines avait été nommée, en 1773, académicienne honoraire des Philharmoniques de Bologne, dans la série des compositeurs. Elle mourut à Vienne, en 1812, à l'âge d'environ soixante-sept ans (1).

MARTINEZ (Jean), prêtre espagnol, fut maître de chapelle à l'église cathédrale de Séville, vers le milieu du seizième siècle. Il a fait imprimer un livre qui a pour titre : *Arte de canto llano puesta y reducida nuovamente en su entera perfeccion segun la pratica* (l'Art du plain-chant, rétabli dans son entière perfection, selon les règles de la pratique); Séville, 1560, in-8°. Machado (*Bibliot. Lusit.*, t. II, p. 692) cite cet auteur sous le nom de *Martins*, comme un poëte portugais, de qui l'on a imprimé un livre intitulé : *Arte do Canto chaõ posta e reducida em sua enteira perfeçaõ segundo a practica della, muito necessaria para todo o sacerdote, e persoas que haõ de saber cantar, etc.*; Coïmbre, Manoel de Araujo, 1603, in-8°; se-

(1) *Catalog der Sammlung alter Musik*, p. 53.

(1) Je suis redevable à M. Farrenc des renseignements d'après lesquels cette notice a été refaite.

conde édition, Coïmbre, Nicolas Carvalho, 1612, in-8°; 3° *idem*, revue et augmentée par Antoine Cordeyro; Coïmbre, 1625. L'identité de personne et d'ouvrage est évidente; il est vraisemblable que le livre portugais n'est qu'une traduction de l'espagnol, et que l'existence de celui-ci, antérieure à l'autre de plus de quarante ans, est réelle.

MARTINI (Jacques), professeur de philosophie à l'université de Wittenberg, au commencement du dix-septième siècle, a publié des recherches sur beaucoup de questions philosophiques et politiques, sous ce titre : *Centuria quæstionum illustrium philosophicarum*; Wittenberg, 1609-1610, in-4°. Dans la cinquième centurie, il examine ces questions : *An vocalis et instrumentalis Musica omni ætati conveniat? Musica ad quid conducat?*

MARTINI (Christophe), musicien hollandais, vivait vers le milieu du dix-septième siècle. On a de lui un livre intitulé : *Handboek van waren loop der Toonen* (Manuel du véritable enchaînement des tons); Amsterdam, 1641, in-4°.

MARTINI (Adam-Sigismond), *cantor* à Giessen, vers la fin du dix-septième siècle, fut ensuite appelé à Hambourg en la même qualité. Il a fait imprimer un traité élémentaire de musique qui a pour titre : *Gründliche und leichte Unterweisung, wie man nach Anleitung des deutschen Alphabets die ganze Wissenschaft der heutigen Vocalmusik fassen kann* (Méthode naturelle et facile pour apprendre la musique vocale d'après l'alphabet allemand, etc.); Giessen, 1700, in-8°.

MARTINI (Martin), religieux franciscain, né en Bavière, vécut dans la première partie du dix-huitième siècle. On a de sa composition : 1° Soixante-deux motets à une et deux voix, pour toutes les fêtes de l'année, avec deux violons et basse continue; Augsbourg, Lotter. 2° Vêpres à quatre voix pour les fêtes de la Vierge et des apôtres, *ibid.* 3° Litanies et *Salve Regina* avec accompagnement de deux violons et basse continue, *ibid.*, 1717.

MARTINI (Georges-Henri), né en 1722 à Tanneberg, en Misnie, fut professeur d'éloquence à Ratisbonne, puis à Altenbourg, où il est mort le 23 décembre 1794. Au nombre de ses ouvrages, on trouve deux dissertations relatives à l'histoire de la musique. La première a pour titre : *Versuch von den musikalischen Wettstreiten der Alten* (Des luttes musicales des anciens). On trouve ce morceau dans la Nouvelle bibliothèque des sciences et beaux-arts (*Neuen Bibl. der schœnen Wissensch. und freyen Künste*), t. 7, p. 1-37, et 205 231. Hiller l'a aussi insérée dans la troisième année de ses notices, p. 150-221. La seconde dissertation de Martini est intitulée : *Beweis, dass der neueren Urtheile über die Tonkunst der Alten nie zulænglich and entscheidend sein kœnnen* (Démonstration que les jugements des modernes sur la musique des anciens ne peuvent jamais être décisifs); Ratisbonne, 1764, in-4° de douze pages.

MARTINI (....), facteur d'orgues et de clavecins à Friederichstadt, près de Dresde, naquit vraisemblablement dans les dernières années du dix-septième siècle : il vivait encore en 1740. Il a construit quelques bons instruments dans les églises de la Saxe, et a eu de la réputation pour ses clavecins.

FIN DU TOME CINQUIÈME.



